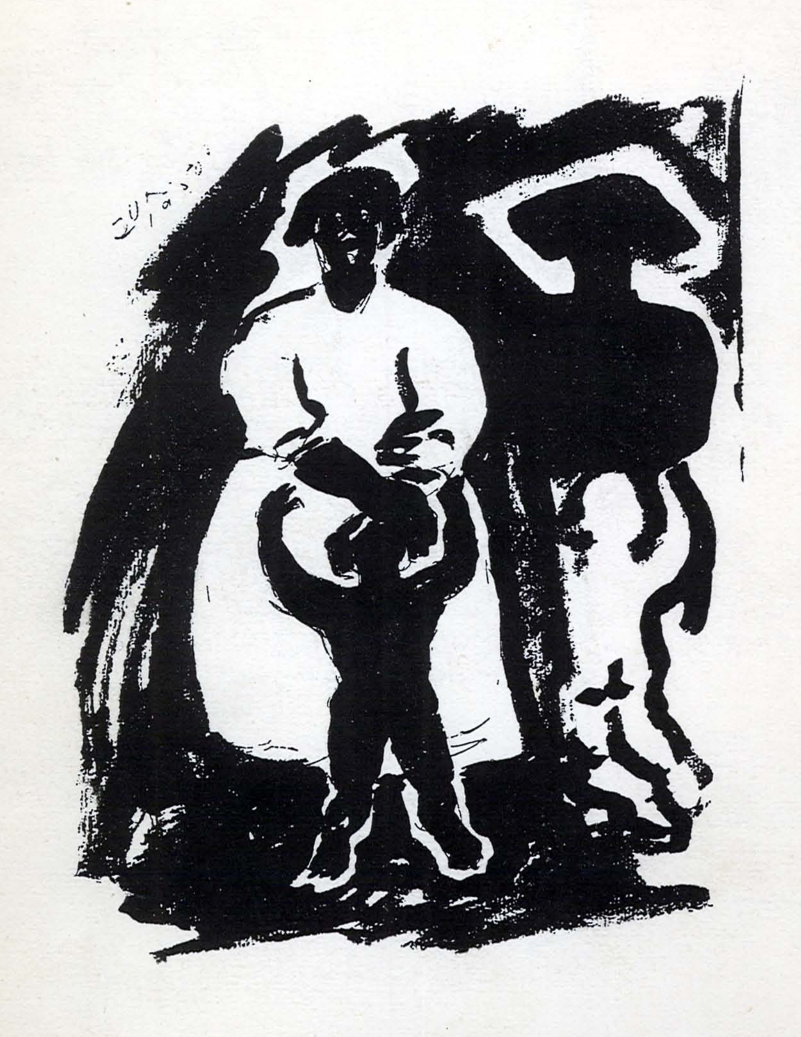
CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 17

SEPT. - OCTUBRE, 1950

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

en su ascendente preocupación por los temas culturales de la actualidad, viene estructurando sus números recogiendo interesantes aportaciones de las buenas firmas hispanoamericanas y europeas. En un mundo en el que los intereses político-económicos juegan un papel más cotizable que los culturales, no es tarea fácil dar fe de un momento espiritual tan rico, disperso en cierto modo caótico y antagonista. Sin embargo, C. H. A. prosigue en su objetividad crítica e informativa, sin abandonar por ello su inexcusable función orientadora de presentar a sus lectores desde un punto de vista hispánico —tal es su ambicioso intento—, una visión justa y amplia de los movimientos literarios, artísticos, filosóficos y científicos en general que caracterizan nuestra época, así como de ordenar estos mismos valores a la luz de una exigente revisión histórica. Léanse a este respecto en el presente número las colaboraciones de Gregorio Marañón, O. Bauhofer, F. Sopeña, G. Díaz-Plaja y José Artigas sobre temas tan actuales como el hombre y la técnica, la novelística de Eduardo Mallea, la música soviética, etc., y las de Darío Suro, Luis Rosales y M. García Blanco en la revisión crítica. A ello cabe agregar los estudios de una reciente bibliografía y los acostumbrados comentarios de actualidad en las dos últimas secciones de la revista.

DIRECCIÓN Y SECRETARÍA LITERARIA
Marqués del Riscal, 3
Teléfono 23-07-65

ADMINISTRACIÓN
Ediciones Mundo Hispánico
Alcalá Galiano, 4
Teléfono 23-05-26
MADRID (España)

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

REVISTA DE CULTURA HISPANICA

FUNDADOR
PEDRO LAIN ENTRALGO
SUBDIRECTOR
LUIS ROSALES
SECRETARIO
ENRIQUE CASAMAYOR

17

EDICIONES MUNDO HISPANICO

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID
SEPT - OCTUBRE, 1950
17

Dirección, Redacción y Admón:
Marqués del Riscal, 3. Teléf. 23-07-65
Madrid (España)

Gráficas Valera, S. A., Libertad, 20.-Madrid.

T A B L A

Portada y dibujos del pintor dominicano *Darío Suro*. Ilustra los poemas de Eugenio de Nora y el cuento de Luis Aycinena el pintor español *Antonio R. Valdivieso*.

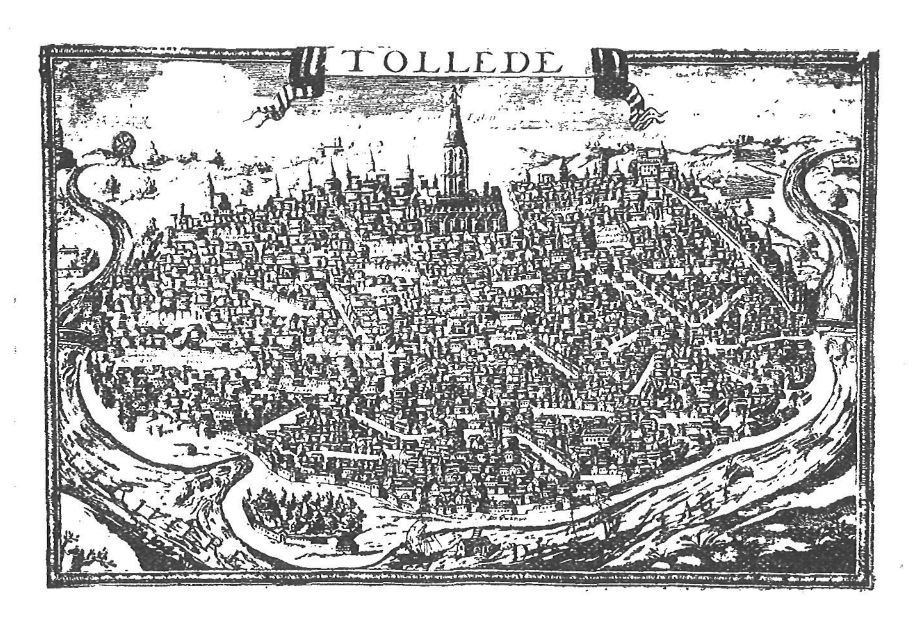
INDICE

Páginas

1



LA NOCHE



DISCURSO DE TOLEDO

POR

GREGORIO MARAÑON

¿Qué es Toledo? Para el turista superficial es una serie de visiones pintorescas que, reunidas en tan gran número, es difícil volver a encontrar en parte alguna. Para el viajero romántico, Toledo es uno de los pocos escenarios del mundo en que se puede sin esfuerzo soñar. Para el arqueólogo y el sabio la ciudad es, como escribió Cossío, con palabras no superadas todavía, «el espectáculo de cien civilizaciones apiñadas, cuyos restos conviven, formando innumerables iglesias y conventos, viviendas góticas, mudéjares y platerescas, empinados y estrechos callejones moriscos, cuadro real casi vivo e intacto, en suma, de un pueblo donde cada piedra es una voz que habla al espíritu».

Pero Toledo es mucho más que eso cuando el que lo visita es el historiador actual, especie nueva en el mundo de la inteligencia. El historiador clásico era sólo un erudito, con la

mirada vuelta hacia el pasado. El historiador de hoy utiliza la erudición para forjar el mundo de mañana. Todos los grandes libros de historia están llenos de alusiones al presente y al futuro, y esto que para algunos críticos era un defecto, lo que se llamó «hacer política» a costa de la Historia, vemos ahora claramente que no sólo no era un error, sino que es el verdadero objeto de la Historia. Se llamó a la Historia, por uno de sus santos padres, «maestra de la vida», y así nos enseñaron a llamarla durante siglos enteros los maestros de escuela. Pero en cuanto se intentaba utilizar el pasado para dar sentido a la vida presente o para inducir el futuro, surgía la voz de un dómine—quièn más, quien menos, todos la hemos oído—que nos echaba el alto y, con crudas razones, nos advertía que la Historia no puede servir de alcahueta a la actualidad.

Esto, repito, está superado ya. Todos los hombres que hoy en día se afanan en poner un grano de arena en la tarea fabulosa de que en el mundo futuro los hombres se entiendan mejor que en el actual, y en tratar de entrever la solución del magno problema que hoy nos acongoja, problema que no es otro que la constitución del Estado futuro, que tiene que ser distinto que el pasado, pero que no acertamos a saber cuál será, ¿qué otra cosa son que historiadores? E historiadores en un sentido bilateral y completo, porque su preocupación como hombres de inteligencia representativos no es otra cosa, por una parte, que dolorosa experiencia del pasado y contraste del mundo que vivimos con el recuerdo de un venturoso mundo desaparecido; y eso es hacer Historia. Y, por otro lado, afán de que ese conocimiento pretérito y ese dolor de ver que la humanidad avanza tropezando en las mismas piedras seculares, nos sirven, al fin, no para forjar ensueños de grandeza en torno de nacionalismos que son siempre artificios deleznables o en torno de ideologías que, por ser humanas, están inexorablemente condenadas a morir, sino sencillamente para que los hombres se enteren, tanto de que son todos hermanos—lo cual voces augustas y divinas vie-

nen diciendo desde hace largos siglos—, como de que el mejor negocio que los hombres pueden hacer es, en efecto, vivir como hermanos, y esto es también, radical y auténticamente, hacer Historia.

¿Y qué dice Toledo al moderno historiador? Pues Toledo, en su caserío milenario, hecho de ruinas tremendas, de ruinas que se hacen ruinas bajo la maldición de ser ya ruinas para siempre, de que, pase lo que pase, habrá razones, con apariencia de respetables y justas, que las impiden dejar de ser ruinas; y al lado de ellas, las obras de arte que perduran, con aliento inmortal; este Toledo, abigarrado y extraño, en cuya profundidad late un corazón múltiple e invencible, nos enseña dos graves lecciones: una, que cuando todo parece que en el mundo terrenal va a perecer, lo que subsiste y lo que ata al pasado con el porvenir para que la vida siga corriendo, es el espíritu, y la otra lección es la lección divina de la tolerancia.

A los que ante el espectáculo del mundo actual se estremecen de miedo y prevén la ruina de todo lo que la civilización ha ido edificando a fuerza de amor y sabiduría, hay que recordarles que hubo unos siglos en los que muchos seres humanos se dormían pensando que acaso les despertara, no ya como a nosotros, el estrépito de los aviones sembradores de bombas, sino las trompetas anunciadoras del fin del mundo. Fueron aquellos tiempos de la Edad Media en que este Toledo, casi igual a como le vemos hoy, era uno de los centros de la vida europea. Aquellos siglos, en medio de tanto dolor, crearon muchas realidades trascendentes, que están todavía como estos edificios toledanos, en pie. Cada día, hasta el más triste, crea algo que se incorpora para siempre a la eternidad. Mas los días aquéllos estaban dominados por una tristeza suprema, por un negro pesimismo parecido al de hoy, sin esperanza de aurora. Lo que hoy temen tantos hombres, que las legiones puestas peligrosamente al servicio del mal invadan al mundo, todo eso, entonces, sucedió. Europa fué anegada, mutilada, deshecha por los bárbaros provistos del arma más

cruel, que es el olvido deliberado de la responsabilidad. Los pueblos de Occidente conocieron el asesinato, el hambre y el miedo sin esperanza. Y estas mismas calles vieron pasar a las gentes con la cabeza cubierta de ceniza, esperando el Juicio Final, no con espanto, sino como una liberación.

Pero, en medio de la general angustia, en muchos sitios de la ciudad insigne, en el remanso de los monasterios o en los aposentos de los canónigos y prebendados, en los que se preparaban aquellos Concilios que eran, además, asambleas políticas, verdaderas cortes constituyentes, como aquel III, en 589, del que se ha podido decir con razón que fué la base de la nacionalidad española, a la luz del candil, todavía de barro, en la soledad de aquellas noches sin fin, unos varones tenaces, venerables, sostenidos por una fe invencible, no sólo en Dios sino también en el hombre, leían y copiaban los ejemplares raros salvados de la destrucción, meditaban y creaban y enseñaban a los demás lo que sabían. En toda la España goda, y más allá de sus fronteras, era famosa la disciplina *atque sciencia de Toleto*.

Y así, a través de ese tenue temblor del pensamiento, escondido en verdaderas catacumbas, que tantas veces, en los trances difíciles de la vida universal, ha representado todo lo que quedaba de una civilización en peligro, aquella vez también se mantuvo intacta la inmortal continuidad de la sabiduría, que luego había de prender de nuevo en todas las mentes de Europa.

Hubo un momento en que Toledo fué la última trinchera que quedaba del pensamiento occidental. Y más tarde, cuando las nuevas invasiones amenazaron a Europa por el sur, fué también Toledo, en el centro de España, la depositaria de la sabiduría amenazada por aquellas guerras que, como las de hoy, tenían proporciones de cataclismo. Córdoba, bajo los árabes, representó un papel providencial en esta lucha del pensamiento contra la destrucción. Gran parte del saber antiguo fué recogido, refundido y devuelto a Europa por las academias que florecieron bajo la protección de los grandes

califas. Y cuando aquella civilización espléndida fué derribada por otras hordas africanas que, como siempre, unían al empuje juvenil el desprecio por el saber, los sabios andaluces se refugiaron en Toledo, allá hacia 1250; y aquí encontraron la protección de Alfonso X, el rey llamado el Sabio, y por serlo, el más grande rey de España, inmensamente superior a todos los que se apellidaron bravos o temerarios o conquistadores, pues la única conquista que nadie puede arrebatar a los pueblos y que ningún enemigo puede discutir, es la que se gana con los soldados invencibles del pensamiento. En Toledo se hizo en gran parte esa suprema articulación de la antigüedad luminosa con un presente, todavía oscuro, pero donde empezaba ya a clarear la aurora del Renacimiento. Como los supervivientes de un naufragio en una isla remota, se refugiaron en estas rocas eminentes cercadas por el Tajo, los restos de la civilización europea y los del esplendor del Califato. Y a los españoles y a los árabes se unieron en la magna tarea los judíos, que, bajo el mismo Alfonso X y en los reinados siguientes, contribuyeron con su sabiduría matemática, astronómica, naturalista y médica, a hacer de Toledo un maravilloso centro intelectual, no ya depositario del saber antiguo, sino creador de una sabiduría nueva.

Los estudios modernos han precisado el número y la importancia de los sabios árabes e israelitas que trabajaron luminosamente en esta ciudad, a la sombra del cristianismo. La obra del Rey Sabio es, en gran parte, obra de ellos. Y no cesó hasta el advenimiento de la Edad Nueva, en que el mundo despertó con vigor nuevo, en que Europa y España se poblaron de universidades y en que el viejo Continente pasó de la penumbra medieval a la fiebre exultante y creadora del Renacimiento y del descubrimiento de América.

¿Qué pensarían aquellos doctos varones que entonces se reunían en los claustros de los conventos, en las cámaras de los palacios o en los santos Concilios; qué pensarían del naufragio que amenazaba a Europa y de su insegura salvación? De cierto que su preocupación no sería muy diferente de la

nuestra. Los factores de la lucha eran muy diferentes de los de hoy. Hoy existen fuerzas sociales, recursos técnicos, actitudes del espíritu que entonces eran en absoluto desconocidas. Mas en el fondo, el problema era idéntico al de ahora; era también la lucha entre el mal y lo que, un tanto metafóricamente, llamamos el bien; porque nosotros, los que nos enfrentamos con el mal, por desgracia, no representamos el bien más que a medias. También aquellos toledanos de nacimiento o de adopción, cristianos, musulmanes o israelitas, discutirían para rehacer la idea de Europa y para concretar aquel anhelo gigantesco que latía en todo el final de la Edad Media y no era otra cosa que el *presentimiento de América.*

Nada desasosiega a los hombres como los grandes presentimientos. Presentimiento de Dios fué la inquietud de los últimos años de la Edad Antigua. Presentimiento de América, el hervor del final del Medievo; y la angustia de hoy, comparable a aquéllas, es también presentimiento de una nueva forma del vivir colectivo, de una fórmula para convertir en realidad la santa palabra que desacreditó la Revolución Francesa, como se desacreditan todos los ideales que se tienen que comprar con sangre y con injusticia, pero que sigue siendo una meta todavía no cumplida: el vivir de los hombres como hermanos: la fraternidad.

¡Que la lección de aquellos hombres que creyeron en la salvación de Europa cuando nadie creía, y que acertaron, nos sirva a nosotros de ejemplo! Si, como ellos, no vemos el camino nuevo, no importa. «Esperaremos trabajando», como ellos decían; y el camino nuevo surgirá ante nosotros un día cualquiera.

Mas esta obra no hubiera podido llevarse a cabo sin la generosa tolerancia que bajo Alfonso X alcanzó su esplendor, pero que existía desde antes y fué actitud general en la España antigua. En Toledo, de un modo especial, convivieron las tres religiones: la católica, la musulmana y la rabínica, bajo el signo del afán de conocer que a veces descarría a los hombres, pero que es, al fin, la más alta prerrogativa de

la especie, la que nos hace dignos de sentirnos hechos a semejanza de Dios. Es maravilloso recordar que en la Península desgarrada por la Reconquista existían, sin embargo, aquí, en Toledo, cenáculos en los que hombres de las facciones enemigas se reunían y olvidaban sus diferencias, porque, por encima de todo, les impulsaba el saber. Este ansia de conocer, mientras el suelo temblaba, fué la que engendró más tarde la gran aventura de penetrar en el misterio de los mares y de completar la geografía del planeta.

En Toledo convivieron unidos por este desasosiego sublime los seminarios de clérigos y religiosos, las instituciones árabes, como el famoso Colegio de Medicina, Jurisprudencia y Astronomía; y los equipos israelitas que actuaban desde la cámara regia hasta los barrios más humildes de la ciudad. El repartimiento de Huete, que ha servido de base para calcular la población judía de España, permite calcular en más de 60.000 los israelitas acogidos a los muros toledanos; y entre ellos había varias docenas de cabezas encanecidas en las vigilias de la sabiduría y en el ejercicio de la enseñanza.

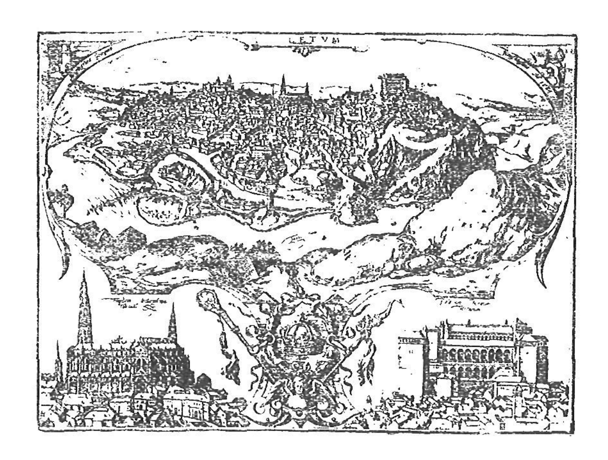
Después..., después se arruinaron los edificios y la fraternidad se quebró. Llegó la hora de la unidad española, y las necesidades de esa hora suprema obligaron a unificar la población, arrojando de la Península a los moros, vencidos en sus últimas ciudades de Andalucía, y a expulsar a los judíos, que amenazaban ahogar a la población española. Pero quedaron todavía en pie muchas piedras que nos señalan la existencia de la Sinagoga y de la Mezquita, junto a la iglesia cristiana. Y así, Toledo no volvió a ser nunca más una ciudad castellana pura, como lo son Avila o Segovia, sino una ciudad oriental avanzada en el Oeste, que aspiraba a llegar al Atlántico misterioso, meta de todos los grandes sueños de entonces, y que sobre las rocas del Tajo quiso descansar y quedó, para siempre, petrificada en esa vida de arrabal del Oriente, que constituye su encanto mayor.

Es ésta la lección que nos quiere dar Toledo a nosotros, historiadores del ayer y del mañana. En una era de angustia

colectiva se salvó, dentro de sus muros, el pensamiento; y con el pensamiento, claro es, se salvó todo lo demás. En medio de la guerra secular y civil convivieron en el trabajo tres civilizaciones radicalmente enemigas. En torno de los palacios godos, los árabes construían clepsidras maravillosas, y los hijos de Israel abrían su tienda de sabiduría bajo los auspicios de la Iglesia universal.

Aquel fervor y aquella convivencia fueron fecundos, como lo será la preocupación que ha reunido a tantos hombres que piensan en España y, hoy, en Toledo, en la misma Toledo de entonces, llena de brechas y de heridas, pero con su lección intacta a través de los siglos, como símbolo del poder invencible del pensamiento y de la generosidad.

Gregorio Marañón.
Castellana, 59 dupl.
MADRID (España).





EUGENIO DE NORA

SIEMPRE

CARMEN DEL ARBOL DORADO

¡El árbol florido,
fugaz primavera,
palacio de trinos!

Pero antes de oírse,
qué lento ha crecido.

Abría en la tierra
oscuros caminos;
pedía en el aire
la vida a suspiros;
al sol, cada día,
era oro tupido.

La luz y el silencio,
y un tiempo infinito,
irguieron el tronco
soñando en sí mismo.
Lo adoraba acaso
la estrella en rocío;
en el borde absorto
grababan su signo
los enamorados...

¿Tiene ahora mil nidos?

¡Corazón del hombre!
—¡Cantos encendidos
del poeta!— ¡Arbol
verde y florecido!

CARMEN DEL CAMINO

Junto al camino, y alegrada
por chopos verdes contra el cielo,
surgía al valle la casa dorada.

Parecía figura
de un sueño hermoso. ¡La quietud, las flores,
el humo en paz, los pájaros del alba!
Costumbre tibia, cada día,
del sol; noche templada
del hogar; luz del hondo
azul que calla...

Pero el camino, como extraño
de manto rojo, bajo escarcha
o luz en fuego,
pasa
hacia lejos,
y rueda y anda,
con pasajeros de las nieves,
con polvorientas carretas lunadas...

Nunca se supo, nunca,
de dónde a dónde.
¿Quién alcanza
el horizonte ilimitado
del valle? ¡Oh tiempo!
A la ventana
de lentas rosas, queda, triste,
la sonrisa muchacha.
Y ruta allá se aleja, siempre
la voz del riesgo. Un hombre canta.

CARMEN DE LAS MANOS MARAVILLOSAS

¡Versos de amor! Qué pronto queda
dicho todo, sin empezar.
Es igual que mirar al cielo
iluminado alguna vez.

Tan hondo en lejanía, tan puro
lo que quisiéramos cantar.
Pero qué decir de una rosa
en la mano, en el corazón.

Sentarse al borde de una fuente.
sedientos, y verla temblar
en el junco verde, en el pájaro
que alegra la onda de la luz.

Tan indecible y sin palabras
como adorar, como sentir
al aire en flor de una sonrisa
toda nuestra felicidad.

Yo no sé bien por qué, tentado
de imposible, quiero decir
cómo la dicha excede al hombre,
cómo es tan inefable SER;

¡ser, solamente, ser, completos,
eso que SOMOS *al amar!*
Una lira sonora, ebria,
en manos…
ah, ¿de quién, de quién?

CARMEN DE LOS SENTIMIENTOS

Mira: sobre las olas
blancas y azules,
canta nuestra alegría,
florece y sube.

Sobre las flores raudas
que ayer perdían,
y van ganando ahora
aire y sonrisa.

¿O quizá ellas son otras,
y las enlaza
nuestra alegría, nueva
cada mañana?

Yo no sé si el cariño
—ni tú lo sabes—
es lo que pasa, o queda
por los instantes.

Olas blancas y azules;
cesan y vienen.
¿Como el amor? ¿Son otras,
o las de SIEMPRE?

CARMEN DEL DESTINO

¡Vida plena, primavera!
¿Quién os podría negar,
viéndoos? Y si pasarais,

¡tiempo para recordar!

Ah, ¿en qué mundo, o en qué sueño
estuve, para encontrar
el alma que no tenía...?

¡Pudiera morirme ya!

Lo mejor de mí no es mío.
Lo que yo he de ser, está
esperándome en tus ojos.

¡Cómo los iba a olvidar!

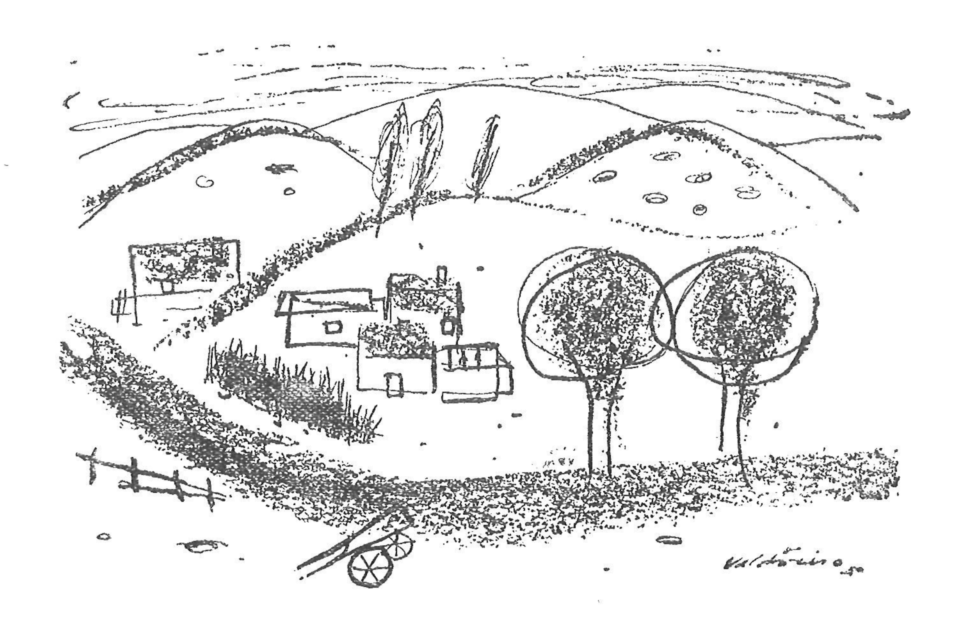
CARMEN DEL VALLE DE ESTIO

Yo estaba en la pradera, junto a los grandes álamos,
y en el aire sereno, acariciante,
venía la fragancia de los juncos y el trébol;
venía, como si la esperase.

¡Ah plenitud del valle, pecho del horizonte!
Los susurros, los suspiros del río,
llegaban a mi alma desde el agua con cielo,
como si yo fuera sonoro, como diciendo pensamientos
[míos.

En las briznas pisadas, en las hojas
que tiemblan si las apartamos,
en las sombras más tibias, algo había,
algo quedaba de mi corazón antiguo y cálido.

Y yo estaba en la tarde solo, pero con un cariño
reflejado ya en todo, completo;
¡oh maravilla feliz, sentir a través de la tierra
con nosotros, presente, el amor ofrecido tan lejos!



CARMEN DE UNOS RECUERDOS

Hermosa,
sólo hermosa.
Estrellas tibias en tu pelo suelto,
que el aire combatía;
prados con flores, cielos
en el agua, curvados
animales ligeros cuerpo abajo, ladera
abajo; pechos
gacelas; áureas
caderas con caballos. Y todo, fuego
en un río de espacio musical, cielo de astros
infinito. Sí: bella,
hermosa. Sonreías
como cálida nieve; mirabas pasar ríos;
ofrecías labiales
claveles oprimidos, auroras
vacilantes, luz negra,
hiedras ardientes cuerpo adentro...

¡Oh rosa,
hija del tiempo, agua
del tiempo, floreciente
lago de tiempo! Junto a tus orillas
he soñado la vida, y he mirado
anchos los cielos. Y si todo pasa,
yo quiero siempre.
Apoyo mi cabeza
sobre la roca, muevo el horizonte,
y oh sollozado ramo de palabras, golpeo
el agua clara: ¡Fuente,
luz del ser, con tu imagen!
¿Te soñaba? Tenía
una estrella en el pecho.
Y tú eras
hermosa; eras
hermosa. Sonreías...

CARMEN DE LA ETERNA VIDA

Miraba yo las rosas penando de alegría,
solas entre mis manos, atónitas, perdidas.

Miraba antes las rosas. Quería tener, tenerlas.
Quería querer. Quería. Mas la forma no sueña.

Yo canté entre los chopos. Y contra el sol poniente
vi florecer los ramos de luz dorada y verde.

Y besé el agua, el cielo. Me transfundí, fuí todo.
Pero en la cima, siempre, sentí que estaba solo.

(Queremos lo infinito. Nos duele lo que escapa,
aunque entre luz y rosas sintamos fluir el alma.

Sólo ese cual si cesara la corriente del tiempo
con otro tiempo humano. Tú y yo, remanso eterno.)

Felicidad contigo. Nos viven y sustentan
en lo hondo de la noche las eternas estrellas.

¡Felicidad! Tendremos, alba de cada día,
nuestro infinito en rosas desnudas. Nuestra vida.

CARMEN DEL LAGO AZUL

A un lago azul te comparaba,
maravilloso, claro.

Pues, como ya nada en el mundo
tenía sentido, como ya el descanso
sólo podía traerlo el gran regreso,
la muerte misma; yo, anhelando,
con el corazón joven
busqué lo más cercano
a morir: entregarse,
amar perdidamente, darlo
todo.
...Queda un lago encantado.

*

«Aquí llegaron los amantes»,
dirán. Y si la primavera,
igual que ahora con nosotros
florece en las orillas tiernas,
han de pensar: «Por estos lirios
de los bordes, por la pradera
venían... Pero las flores, bajo el tiempo,
eran aún más bellas:
Y ellos siguieron, hasta el fondo.
Maravilloso era
ver cómo entraban al palacio
claro del agua, sonriendo,
soñando, mano en mano...»

«Aquí llegaron.» Y en la noche
—fuego de astros bajo el lago—,

dirán: «Se fueron, a buscar estrellas
que en lo hondo de sus ojos palpitaron.»

(Nosotros, ay, seremos
canción sólo en sus labios.)

...Pero labios de amor. Y se oirán besos
al chasquido del agua en lo estrellado.

CARMEN DE UN POBRE DIA

Estoy aquí, al calor de la lumbre,
como los viejos de aquel pueblo.
(Y ya es extraño recordarlo.)
Vivo, pensándote. Es de noche,
y fuera hace luna y frío.
Lucirá nuestra estrella, ardiente
lágrima, como si la viéramos.

El gato, pues, ronroneante,
inspirando un apego leve.
Mi alma sin mí, que te entresueña,
y estas llamas, como la vida.

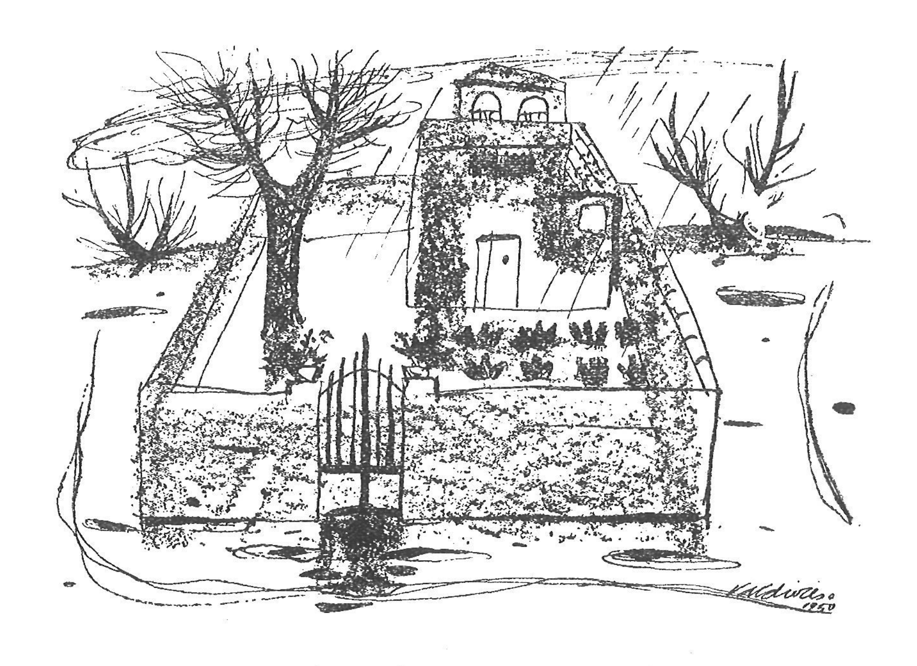
Sería tan bello abandonarse,
primaverar de almendro el humo,
y recordar aquellos días
igual que flores rociadas...

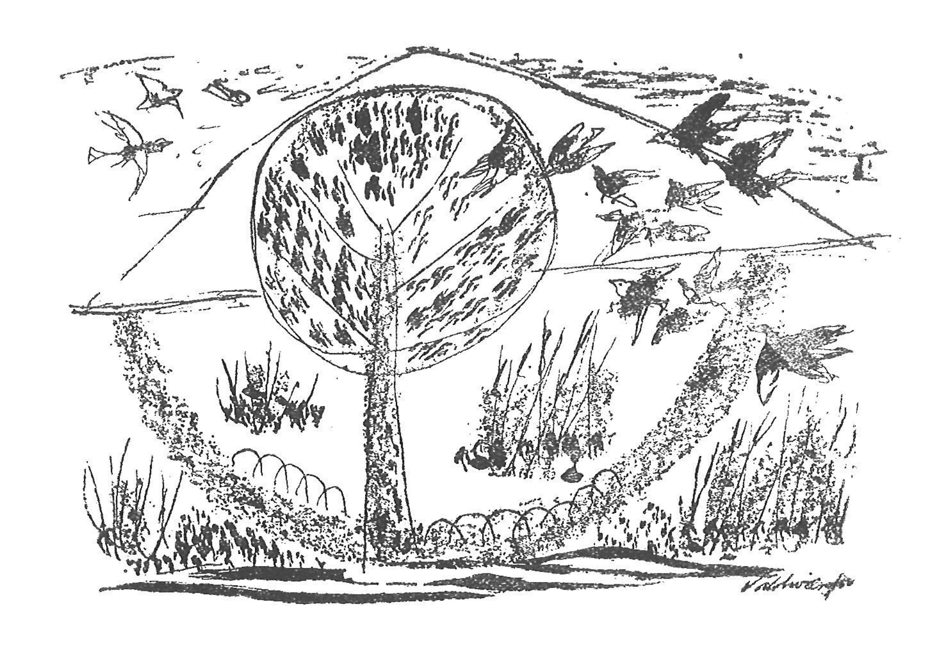
*

Pero este cuerpo, amor, respira,
y está cansado, y te desea,
lejos, con sed, viviendo oscuro;
a qué ocultar la verdad, llena...
oh, llena, sí, llena entre el sueño,
del día, de hoy: con los zapatos
algo apretados, y las copas

lentas y rasas, los amigos
en gesto y voz, y en los cristales
muchachas de oro que pasaban,
callando, y en mí te pedían
a gritos, y tantas estrellas
poco a poco, y la melancolía
tarde que les sirvió de arco.

Es de noche y estoy cansado.
Quiero decirte que me acuerdo
de nosotros, y que estas cosas
tristes y todas, dulces, pobres,
te las ofrezco hoy como un ramo
de rosas, sí, como un gran ramo
de frescas rosas. Junto a ellas
suelo pensarte, y en mi alma
viven, sirviéndote, y son todo
lo que tengo, todo lo que por ti amo.





CARMEN DE LA MUERTE

¡Claro río de estrellas! Mi sentimiento
tiene en la noche honda camino abierto.

Brota como la hierba, la hierba húmeda,
de una tierra que late. ¡Tierra desnuda!

Pasa rozando el agua de los arroyos;
vibra, y casi entresueñan los dulces chopos.

Y de las ramas altas a las estrellas
parpadea en los ojos de la belleza.

Oh maravilla nuestra, cielo infinito;
si una vez te miramos, hemos nacido.

Quien te siente, y lo coges tú de la mano,
camina como un niño, cielo estrellado.

¡Madrugada de estrellas! ¡Ramo de horas!
Salta un pájaro y vuelan astros y gotas.

¿Ir, llegar? No; ya ESTAMOS, *oh inmenso cielo.*
Inclúyenos, remoto... Fluye en silencio...

CARMEN NOSTALGICO

Ah la sonrisa, alegría cierta,
que como una paloma blanca
vuela en tu pequeña ciudad.

Los atardeceres del valle
coronando de guirnaldas breves
la lejanía honda y azul.

Desde la cima, en primavera,
el oleaje verde y claro
de la llanura floreal.

Y nuestros árboles, doseles
de fibra y luz, entrelazados
por los rosales del amor.

Y la penumbra, con la fuente.
Y el aire, maravilla, nuestro,
al respirar, en él y en ti.

*

... Quién diría que no es un sueño
el mundo; que es más bello todo
para vivir que al recordar.

Quién soñaría lo que he visto
en tus ojos, ni la ternura
que puede acariciar tu voz.

O quién te adoraría, oh noche
de suaves claveles unidos,
sino el que besa, por amar.

SENTIDO DE LA GRACIA

¡Oh Dios, si Tú me oyes, gracias por esta vida
que te niega y te quiere—como la helada noche
tiene en la sima oscura su rescoldo estrellado—!

Negación es tu nombre.
Más allá de las cosas,
¿qué hallar? ¿Quién, sobre el borde
precioso de unos labios, entre la hierba tibia
que se afila en ternura, frente a los claros ojos
que miran, quién, qué voz pedirá más?
Y mira:
NOSOTROS *te anhelamos.*
Como la tierra lleva
los veneros del agua, o las hojas que guardan
algún temblor sonoro, hay algo, en nuestra sangre,
que te busca.
Florecen los días, y las rosas,
y pasan.
Y algo quiere, dentro de nuestra vida,
hurtarse a la corriente de ese tiempo sin cima.

Decimos: «¡Señor, gracias!», y sentimos: «esta hora,
este ser, esta dicha, DEBEN *durar».*
¿Nos oyes?
¿Fundamos los cimientos, en Ti, de nuestra casa,
o despertamos, sólo, lenta vida futura...?

Eugenio de Nora.
Lentulusrain, 7.
BERNA (Suiza).



ANTE UNA ESTETICA VITAL

CONSIDERACIONES SOBRE EL ULTIMO LIBRO DE ORTEGA

POR

LUIS ROSALES

SIEMPRE ha sido para nosotros importante suceso y deseable la aparición de un nuevo libro de don José Ortega y Gasset. Allá, cuando las mocedades en Granada, ésta fué, durante muchos años, la mayor alegría que nos trajo el correo. Ahora también, aunque ya más de tarde en tarde, se vuelve a repetir esta alegría. Ahora también se vuelve a repetir; ya la tenemos casi al alcance de los ojos y va a ocuparnos gozosamente en su lectura y comentario. Su nuevo libro lleva un título en cierto modo contingente, limitativo y dieciochesco : PAPELES SOBRE VELÁZQUEZ Y GOYA. Como todos los suyos, ¿qué incitaciones nos traerá? El tema, por su carácter español, histórico y artístico, tiene triple incentivo para nosotros. Así, pues, adentrémonos en sus páginas sin demora. Creo que agradecerás, lector amigo, que convivamos su lectura.

Mas empecemos a caminar, que el tiempo es corto y el camino largo. En el primero de los ensayos que lo componen : «La reviviscencia de los cuadros», trata el autor de organizar de modo sistemático una teoría de la contemplación artística. Ciertamente, no basta ver un cuadro para que acabemos de entender su sentido. En rigor, los valores accidentales de una pintura nos impiden en muchas ocasiones entender su mensaje. Hay que saber mirar; hay que disciplinar nuestra mirada para profundizarla y desnudar la visión

artística de cualquier amalgama o impureza. Misión de Ortega ha sido puntualizar la nitidez de la visión intelectual de varias generaciones de españoles, y aun añadir, caritativamente, un poco de rigor a nuestros ojos. Consecuente con ella, trata de establecer en este ensayo algunas normas artísticas que sirvan por igual a la valoración del crítico y al goce del amante. Jerarquizar, ¿no es situar todas las cosas en un orden de amor? Veamos en qué consiste para Ortega la jerarquía de los valores en la contemplación de la pintura.

Nos afirma, ante todo, que la pintura no es un PRODUCTO, sino un quehacer humano. Lo que le da existencia a la pintura es el doble quehacer de la creación y la contemplación. Ahora bien: muchas de las operaciones y quehaceres del hombre tienden a traducir o significar ante los demás hombres alguna intención nuestra. Esta suma de operaciones constituye la actividad semántica, en virtud de la cual comunicamos a nuestros semejantes algo que existe en nuestra intimidad. *El leguaje es una de estas obras semánticas. La escritura es otra. Pero también lo son las bellas artes.* En efecto, al través de ellas comunicamos con nuestros semejantes algo que quizás no es posible comunicar por otro medio. La pintura, la música y la poesía son también un *decir*. Mas no todo *decir* tiene las mismas características, ni alcanza el mismo grado de claridad. Por ejemplo, el *decir* del lenguaje es más declarativo y patentizador que el de la música. A poco que pensemos en la naturaleza de la expresión semántica comprenderemos que hay *decires* explícitos y *decires* implícitos. El sentido de una expresión escrita, de una expresión oral, está—con más o menos limitaciones—patente en ella. En la expresión artística no ocurre así. Lo que las bellas artes nos tratan de sugerir o de decir, con su lenguaje no está patente, sino implicado en su expresión. A esta manera de implicación por transparencia o analogía llamamos simbolismo. Al contemplar una pintura o escuchar un poema sinfónico debemos descubrir aquel sentido simbólico y oculto que está contenido de manera latente en su expresión, y por ello la comunicación artística tiene siempre cierto carácter de enigma o jeroglífico. *Una vez reconocida esa diferencia entre la expresión locuaz, que es el hablar, y la expresión muda, reticente, que es la pintura,* el autor nos afirma que *el cuadro existe sólo como un conjunto de signos, como un lenguaje, en donde quedan perpetuadas las intenciones con las que fué compuesto.* Ahora bien: ¿cómo debemos situarnos frente al cuadro para tratar de comprender su lenguaje?

Este es, naturalmente, el nudo de la cuestión. Y antes de seguir adelante no dejaremos nosotros de indicar que esta pregunta—que es la pregunta radical de toda estética—puede tener contestaciones

muy distintas. Seguiremos exponiendo nosotros la posición estética de Ortega, que es en verdad muy sugerente. La pintura no es un producto acabado, sino un quehacer. Todo cuadro se encuentra siempre, por así decirlo, en estado naciente. La contemplación artística no debe ser meramente contemplativa, sino más bien activa. En virtud de ello, hay que considerar el cuadro como *haciéndose* y desde su nacimiento, es decir, no como un resultado, sino más bien como una resurrección de aquel instante en el que fué creado. *O, dicho de otra forma: desde «VER» la pintura, tenemos que retroceder a «VER» al pintor pintando, y en la huella, resucitar el paso.*

Para comprender el sentido de un cuadro tendremos, pues, que plantearnos primeramente en qué consiste la RESOLUCIÓN que lo motiva, es decir, la suma de propósitos e intenciones que han llevado al pintor a pintarlo. Esta RESOLUCIÓN es una experiencia psíquica complejísima y se compone de muy diversos elementos, que podemos dividir en dos sectores: el primero lo forman los motivos de carácter estético, y el segundo, los motivos de carácter vital. Unos y otros se condicionan mutuamente, y tan sólo de manera ideal pueden considerarse distintos. Advertimos, por lo pronto, que al situarse creadoramente frente al lienzo, el pintor tiene la convicción de que todas y cada una de sus pinceladas son JUSTAMENTE las precisas para obtener un efecto determinado. Si no creyera que son las pinceladas justas y necesarias no las daría. *Pero esto quiere decir que el proyecto del cuadro entero forma* PARTE ACTIVA *de la resolución fautora de cada pincelada, y la nutre e inspira... Esta idea del cuadro, presente y activa en cada una de sus manchas, es lo que el pintor se propone comunicarnos y nada más.*

El *nada más* de Ortega se refiere tan sólo al propósito estético del pintor [1]; propósito que queda, por así decirlo, CANCELADO con la idea o concepción que prefigura el cuadro. Pero es bien fácil descubrir otros motivos y determinaciones que también sirven de condicionamiento a la «resolución» creadora del artista. Conviene analizarlos, y téngase en cuenta que si ahora vamos a referir algunas experiencias personales, separándonos de la fiel transcripción del ensayo de Ortega que veníamos haciendo, es tan sólo en probanza de sus palabras y van libradas a su crédito. Lo que veníamos llamando «resolución artística», es decir, la suma de las motivaciones que en un momento determinado nos llevan a crear un cuadro o un poema, es algo más que una ideación. Esta «resolución» ya está cuajada, al concebirse, en un estilo determinado. La idea de un cuadro o un poema

[1] Una obra de arte es siempre algo más importante que el propósito estético de su autor.

se NOS DA dentro de un estilo. Toma en él su primera consistencia. Pues la invención artística no es una pura abstracción intemporal. Creamos desde actitudes que no son totalmente libres y voluntarias. La intuición artística se elabora sobre un material que en cierto modo nos es dado. Como el hablante se expresa en una lengua, el artista se expresa en un estilo. Y del mismo modo que el pensamiento del hablante está condicionado por su lengua, la intuición y la creación artísticas están condicionadas por su estilo. Ahora bien; conviene añadir que si cada artista tiene un estilo personal, cada época histórica tiene también estilo propio. Ambos estilos consisten entre sí: no pueden separarse. Estilo es el conjunto de aquellas cualidades que caracterizan a una obra determinada. De este conjunto de cualidades características que constituyen un estilo, unas son personales y pertenecen a la conciencia artística del autor; otras son colectivas y pertenecen a la conciencia artística de su época. Tanto unas como otras se influyen, determinan, consisten entre sí. No tienen existencia independiente. En consecuencia: creo correcto asentar las siguientes afirmaciones: PRIMERA: toda «resolución», toda invención artística, se nos da ya cuajada y dentro de un estilo. SEGUNDA: en la decantación y formación de todo estilo personal existe una influencia vitalizadora del medio circundante. Casi es innecesario advertir que aun el estilo de aquellas personalidades cuya originalidad parece estar más en pugna con su tiempo, se establece también en un diálogo polémico y filial con el estilo de su época.

Vivir vale por seguir. Hemos descaminado, en cierto modo, nuestros pasos pretendiendo probar que en el estilo, es decir, en lo más genuino de la creación artística, se entretejen a los motivos de carácter estético otros motivos de carácter histórico y vital. En efecto, cualquier estilo, por muy original que sea, es el resumen de una historia. Y, como dice Ortega, no hay más historia verdadera que la Historia del Hombre. En consecuencia, ahora vamos a ver que toda resolución artística está condicionada, ya en su misma raíz, por motivos de carácter vital. ¿Por qué el artista se resuelve a pintar o escribir con preferencia a otra cualquier actividad? Para situar correctamente esta pregunta debe advertirse que todo estilo artístico se encuentra ínsito y acunado en un estrato más profundo de nuestro ser: el estilo vital. De nuestro modo de ser hombre dependerá nuestra manera personal de ser artista. Añadiremos que el estilo vital, a su vez, es una resultante de nuestra vocación. En fin de cuentas, la vocación es quien decide, no sólo aquel quehacer fundamental en que consiste nuestra vida, sino también, y sobre todo, la manera o estilo personal con que hemos de ejecutar este quehacer.

> *La idea del cuadro y la decisión de pintarlo son sólo la concreción particular, aquí y ahora, de una actuación previa en que aquel hombre estaba; a saber: la de ejercer el oficio de pintor. Lo que ahora va a pintar es tal, en primer lugar, porque de antemano había entendido* DE UNA CIERTA MANERA *ese oficio. Así, pues, hemos dicho muy poco de un hombre cuando decimos que es pintor. Tenemos inmediatamente que preguntarnos: ¿qué entendía ese hombre por* SER PINTOR?

Ejemplifica Ortega con tres grandes pintores españoles—Velázquez, Zurbarán, Alonso Cano—y nos dice:

> *Los tres son hombres del mismo tiempo, de la misma nación, educados en la misma ciudad, amigos desde la adolescencia; sin embargo, la distancia en la manera de tomar su oficio es entre ellos enorme y los efectos de tal disparidad en la diferencia de sus estilos, decisiva.*

Creo de gran importancia este conjunto de afirmaciones para ensanchar el campo de la crítica actual y combatir el paralítico esteticismo que ha sido la herencia artística de nuestra generación; mas a pesar de las precauciones con que son expuestas por el autor no puedo persuadirme a que ninguna de ellas sea causa de extrañeza. Es indudable que el estilo artístico de un autor está condicionado por su estilo vital. Nadie puede negar un hecho que es la misma evidencia. Desde Buffon a nuestros días se viene repitiendo de mil modos distintos que el estilo es el hombre, y ésta es una de las causas de la desesperante búsqueda de originalidad que enferma el arte de nuestro tiempo. Mas, aun siendo tan cierta la influencia vital en la obra artística, no conviene extremarla. Todo extremismo renuncia a la verdad. Lo verdadero es lo total. Y lo total, para el enjuiciamiento y comprensión de un artista, es la suma de los estratos que componen su personalidad. Estos estratos se fundamentan los unos en los otros igual que los distintos tejidos constituyen la madera de un árbol. Todos son igualmente necesarios y decisivos para su formación. Dan vida a un organismo y no es posible sobreestimar ni suprimir ninguno de ellos. Todos cumplen una función; todos conforman la personalidad; todos dejan su huella en la obra de creación. El estilo vital y el estilo artístico son propiamente indivisibles y constituyen una sola unidad funcional. El arte es un quehacer que totaliza la integridad de nuestras facultades. La personalidad artística —bien sea la de Velázquez, la de Lope de Vega o la de Falla—está formada por cuatro estratos esenciales, en los que se resume la totalidad de la potencia artística creadora. Estos estratos se corresponden, dentro de un orden de profundidad, con EL HOMBRE, EL ARTISTA, EL TÉCNICO Y EL ESPECIALISTA que hay en cada creador. En efecto, hay valores artísticos cuya naturaleza se vincula al plano estrictamente humano de nuestra personalidad: pasión, inteligencia, sensualidad; otros, que

se refieren a la naturaleza o sensibilidad artística entendida de una manera general e indiferenciada: la formación estética, el sentido selectivo; un tercer grupo, que depende de la maestría o suficiencia técnica de un autor: apreciación de valores tectónicos, sentido constructivo, y, finalmente, valores relativos a la genuina capacidad de cada artista dentro del propio arte, o sea, sus diferentes aptitudes, o su manera de ver el mundo como poeta, músico o pintor. Repetimos que todas las características de un estilo personal se encuentran NATURALIZADAS necesariamente en una de estas cuatro dimensiones, que resumen la personalidad artística: el hombre, el artista genérico, el técnico y el artista específico. Algunas cualidades pueden ser privativas y algunas ser comunes a estos distintos estamentos; en este caso cambian y modifican en cada uno de ellos su virtud natural. Pongamos un ejemplo bastante en boga en estos años: la sensibilidad. Hay una sensibilidad «humana», una sensibilidad artística, una sensibilidad técnica y una sensibilidad pictórica o poética, es decir, una sensibilidad artística concretamente especializada. Cada una de estas particularizaciones o maneras de sensibilidad se dan en todo artista de modo diferente. En la poesía de Juan Ramón Jiménez, por ejemplo, existe un neto predominio de la sensibilidad artística y la técnica; en la de Antonio Machado, el predominio corresponde a la sensibilidad humana y la poética. La crítica perfecta—¡ay!—sería la que tuviera en cuenta la totalidad de estas mociones, tanto estéticas como vitales, para el enjuiciamiento del valor artístico.

Tema es éste merecedor de más amplio y detenido estudio, pero en esta ocasión el tiempo nos apremia. Sigamos, pues, nuestro camino. Observa Ortega la reiteración de determinadas características en la crítica de Velázquez.

> *Es sólito y muy atinado caracterizar ésta por el reposo y la impasibilidad que manifiesta y nos consiente degustar.* Pero añade—con notoria agudeza—*que el reposo, la tranquilidad, la impasibilidad patentes en este arte no son cualidades regaladas, antes bien son* RESULTADOS, *logros a que el artista llega merced a enérgicos esfuerzos, que son, por lo mismo, de signo contrario a lo conseguido y resultante de ellos... El reposo de Velázquez está logrado y sostenido a pulso, merced a una constante tensión; digamos más, a* UN COMBATE SIN PAUSA CONTRA TODO SU SIGLO.

Para demostrar esta afirmación pone de ejemplo aquellas pinceladas que componen el fondo de uno de sus retratos, «El Pablillos de Valladolid». Las describe de la siguiente forma:

> *Se trata de una serie de pigmentos que no pretenden representar objeto alguno, ni real, ni imaginario, ni preciso, ni difuso. Lo que os ponen delante no es cosa ninguna, ni es siquiera un elemento. Aquello no es tierra, no es agua, no es aire... Velázquez ha que-*

rido aquí crear la nada en torno a Pablillos rodeándole de una invención arbitraria, que es un mero experimento de taller.

Subrayemos, sin insistir por ahora en ello, que para Ortega lo que no tiene en pintura un valor estrictamente REPRESENTATIVO, lo que no alude a la naturaleza, carece de valor y es tan sólo una mera invención arbitraria.

> *Ahora bien*—sigue diciéndonos el autor—, *hace cincuenta años* [se refiere, naturalmente, a la época de Velázquez], *un lienzo así no hubiera sido considerado por nadie como un cuadro, sino como una pintura en gestación, inapta aún para salir del obrador.*

Nos añade que esta técnica no es casual, sino reiterativa en la obra velazqueña. Y por ello continúa de este modo:

> ¿Cómo es posible, hacia 1680 (sic), UNA PINTURA QUE PINTA CUADROS SIN ACABAR? *Y como entrevemos ya en una primera ojeada que esa pintura fué posible, pero* NO ERA UN HECHO NORMAL Y ASENTADO EN LOS USOS DEL TIEMPO, *no tenemos más remedio que desembocar en el problematismo integral de la vida de Velázquez, la cual no pudo ser una vida normal, ni cómoda, cualesquiera sean las apariencias y la figura tradicional que se le atribuyan.*

Hemos tenido que omitir en nuestra exposición muchos aciertos y sugerencias. Recapitularemos ahora de manera esquemática, para su más fácil ordenación y rememoración, las posiciones estéticas fundamentales que ha defendido Ortega en este ensayo: 1.ª Esencialmente, un cuadro es un fragmento de la vida de un hombre. 2.ª No se puede explicar ni enjuiciar una sola pincelada de un cuadro sin hacer intervenir en ella la biografía entera del pintor [2]. 3.ª La biografía del artista implica en sí toda la historia de su tiempo. 4.ª La contemplación artística no es meramente receptora, sino activa: interviene en el cuadro haciéndole *vivir*, resucitándolo. 5.ª La contemplación histórica de un cuadro debe primar sobre la contemplación estética. 6.ª La contemplación histórica de un cuadro consiste en VERLE HACIÉNDOSE, es decir, en tratar de ver el cuadro como estaba en la mente de su autor al concebirlo y al hacerlo. 7.ª El descubrimiento fundamental de la obra de Velázquez no consiste en la creación de un nuevo estilo, sino en la invención de una NUEVA ACTITUD VITAL frente a la pintura.

La «Reviviscencia de los cuadros» constituye una importante aportación a la estética y a la crítica contemporáneas. A nuestro juicio tiene un lunar, que como todo lunar añade gracia y no resta belleza:

---

[2] Recordemos unas palabras del autor: «Veo en la crítica un fervoroso esfuerzo para potenciar la obra elegida. Todo lo contrario, pues, de lo que hace Saint-Beuve cuando nos lleva de la obra al autor, y luego pulveriza a éste en una llovizna de anécdotas. La crítica no es biografía ni se justifica como labor independiente si no se propone completar la obra.» *(Meditaciones del Quijote.* «Obras completas», pág. 16.)

su voluntaria limitación en el análisis de los elementos integradores y valorativos de la personalidad y la obra artísticas. Cada día tiene su afán. Démosle gracias al maestro por la nueva lección.

* * *

El segundo de estos ensayos fué publicado en 1943 como prólogo para acompañar unas reproducciones de la pintura de Velázquez editadas en Berna. Es el más organizado e importante de ellos y su publicación marca una etapa de excepcional importancia en el desarrollo del pensamiento estético de Ortega. Dadas las necesidades de su carácter (prologal y para extranjeros), consta este ensayo de dos partes: en la primera se nos hace un ejemplar resumen INTERPRETATIVO de la biografía del pintor; en la segunda se estudian y comentan las características esenciales de su pintura. Haciendo caso omiso de disconformidades de menor cuantía intentaremos nosotros valorar críticamente el nuevo material que en uno y otro sentido nos aporta este ensayo.

Los hechos más comúnmente destacados por los biógrafos de Velázquez son los siguientes: su nombramiento de pintor de cámara, la venida de Rubens a España como embajador extraordinario y sus viajes a Italia en 1629 y 1649. De ellos sólo concede Ortega verdadera importancia al primero. La elección se encuentra bien justificada, porque Velázquez, sin este nombramiento, sería tan imposible de concebir como Goethe sin Weimar. La importancia biográfica de un hecho sólo puede medirse por las modificaciones que su supresión introduciría en una vida o las facilidades que ofrece al ejercicio de una vocación. Estas facilidades son para Ortega las siguientes:

> 1.ª El pintor queda desde ese nombramiento *libertado de las presiones y servidumbres que impone a una actividad creadora su conversión en oficio. Velázquez vivirá exento de tener que atender los encargos hechos por iglesias, conventos, municipios y ricos aficionados.* 2.ª *Ello significa que, salvo la forzosidad de hacer retratos a la familia real, la pintura se convierte para Velázquez en pura ocupación de arte. No creo que antes del siglo* XIX *haya habido otro pintor que se encontrase en esta situación. El puro arte, la sustantivación del arte sólo es fenómeno relativamente normal en la edad contemporánea.* 3.ª *La vida en Palacio le evita el roce desgastador con los compañeros de oficio. Velázquez puede desentenderse de las envidias, luchas, enojos que trae consigo la convivencia gremial.* 4.ª *Los edificios reales de Felipe IV constituyen una de las colecciones de cuadros más importantes que había en su tiempo. Velázquez tiene toda su vida delante de los ojos y a su disposición la historia de la pintura europea. También es en esto, pienso, un caso excepcional.*

Esta diversidad de influencias posibles se neutralizan y producen la independencia técnica del arte de Velázquez. Una vez analizadas estas ventajas, añade Ortega que el prematuro ingreso de Velázquez en Palacio tuvo en su obra una influencia negativa. La Corte, en este tiempo, constituye una atmósfera hierática y esterilizadora, que ha empobrecido el mundo velazqueño. Creo verosímil esta afirmación; mas, desde luego, cuestionable por diferentes causas. La primera, porque el Palacio Real, en tiempo de Felipe IV, era a la vez plaza, mentidero, patio de Monipodio, teatro, alcázar y cuartel. Toda la vida social española bullía en sus patios, salones, jardines y corredores de una manera difícilmente concebible para el hombre actual. La segunda, porque las obligaciones de su cargo no eran fijas; debían restarle poco tiempo y permitirle ausencias. Si Velázquez fué puramente un cortesano—cosa difícil de probar—, lo sería tanto por atender la propia inclinación como por obediencia a sus deberes oficiales. Y tercera, porque el mundo pictórico de Velázquez no es más limitado, sino más amplio que el de algunos contemporáneos suyos: compárese con el de Zurbarán, Alonso Cano. En cualquier caso, esta característica velazqueña obedece al mutuo condicionamiento entre su estilo artístico y su estilo vital. Un mismo hecho tiene distinta repercusión en cada hombre.

Con herida agudeza subraya Ortega la labor de la envidia en torno del pintor, no solamente por el carácter de su pintura, sino también a causa de esta ventajosísima posición social:

> *En vista de que cada retrato de Velázquez era mejor que el anterior y dejaba a infinita distancia cuantos entonces se hacían, los envidiosos dirán que no sabe pintar más que retratos. Este es uno de los conocidos métodos con que el envidioso pretende vaciar la fama del hombre de talento. De lo que maravillosamente hace llama la atención del público sobre lo que no hace, e insinúa que la omisión es incapacidad.*

No es difícil advertir en el acierto y en el tono de estas palabras que en ellas habla Ortega con dolor propio y actuante. De la falta de reacción de Velázquez frente a la envidia que le envuelve deduce una característica interesante de su estilo vital: el desdén. Velázquez es el genio de la displicencia. Se mantiene retirado de modo igual frente a su arte, frente a la envidia, frente a la fama. Esta actitud es una de las claves para el entendimiento de su obra. Y con ello quisiéramos advertir, una vez más, a nuestros lectores la mutua dependencia y correlación entre el estilo artístico y el estilo vital. Ambos CONSISTEN entre sí. El arte velazqueño no es sino la expresión de la actitud vital que en las líneas anteriores examinábamos. Establece una nueva perspectiva pictórica: la distancia cordial. Mira

las cosas y los hombres desde lejos, señoreándolos. La distinción exige *extrañamiento*. La perspectiva supone señorío. La distancia establece la reflexión de las cosas sobre sí mismas, dentro del marco. Así, cuando Velázquez pinta, le sentimos mirar sus propios ojos. Es decir, se distancia de sí de tal manera, que VE sus propios ojos. Establece una nueva perspectiva. Ya en él, nada está CERCA, nada está ADELANTADO hacia nosotros en el cuadro. El arte de Velázquez, ya lo veremos, es el arte de la distancia.

Mas para llegar al fin del camino trazado es necesario adoptar distinto paso de andadura. Tan rico es este ensayo en sugerencias y definiciones que nos obliga continuamente a resumirle. Es necesario y doloroso hacerlo. Escogeremos entre sus aciertos el que juzgamos capital para la estética contemporánea: la exposición de una nueva teoría sobre el realismo. Advertiremos, de pasada, que la manera de entender la vida en cuanto realidad es verdaderamente el eje sobre el cual gira todo el arte actual. De sus diversas interpretaciones y soluciones creo que dependen tanto el valor como la eficacia de cualquier obra artística de nuestro tiempo. Hablando propiamente, quizás no existe un arte abstracto. Lo que llamamos arte abstracto es la agonía del idealismo. Constituye un movimiento interesantísimo, pero es, en cierto modo, incompatible con nuestro estilo y modo de vivir. No es un arte encarnado en nuestra época. Mas dejemos el tema para ocasión distinta. Hay épocas artísticas integradoras y épocas analíticas. Nuestro pasado próximo ha sido una de las épocas que pudiéramos definir como idealistas, esteticistas y analíticas. La nuestra, quiero decir, la que se inicia ahora, dentro del arte, es una época realista, espiritual e integradora. Entre los dos extremos de todo proceso artístico—naturalismo e idealismo—existe sólo una solución integradora: la del realismo. Si es cierto que nuestra época artística se define por la necesidad de una actitud integradora, queramos o no queramos, lo más valioso del arte de nuestro tiempo habrá de realizarse en esta dirección. Así, pues, es absolutamente necesario replantear los supuestos conceptuales del realismo desde una nueva actitud estética. Para ello juzgo importantísima la aportación de Ortega. Veamos en qué consiste SU TEORÍA DEL REALISMO.

Para entrar en el tema nos hace recordar «El aguador corso», de Velázquez, perteneciente a la colección Wéllington.

> *Hay en este cuadro*—dice Ortega—*tres figuras: un cántaro, dos vasijas, una copa llena de agua. Se trata de un conjunto de retratos. La pintura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto. Es un error creer que sólo cabe retratar a un hombre, tal vez a un animal. Aquí tenemos, junto al retrato del viejo aguador y del muchacho y del personaje entrevisto en la oscuridad, el*

retrato de un cántaro, de unas vasijas, de una copa, que por lo mismo se convierten en ESTE *cántaro,* ESTAS *vasijas,* ESTA *copa.*

(Como comentario al margen—y perdóneseme la libertad—debo añadir por cuenta propia que el arte siempre individualiza y que, por tanto, en todo cuadro, no sólo en éste, cualquier objeto es siempre, y de modo estrictamente necesario, ESTE cántaro, ESTA vasija y ESTA copa. El principio que define al retrato consiste en una cierta y muy determinada individualización, no en una mera individualización, y creo que lo que quiso decir Ortega es que junto a los retratos de aquellos personajes existen los retratos de AQUEL cántaro, de AQUELLAS vasijas, de AQUELLA copa. Destacaremos que esta extensión del término «retrato» es una de las sugerencias críticas más agudas y eficaces que nos brinda el autor en el presente ensayo, y en mejor ocasión insistiremos sobre el tema. Mas sigamos de nuevo el hilo de la palabra del maestro.) «*El retrato—ya he dicho—aspira a individualizar. Hace de cada cosa una cosa* ÚNICA.»

Añadiremos nosotros, para aclarar su pensamiento, que dentro de los dominios del arte toda individualización es siempre única e irrepetible. Hay, ciertamente, un modo de individualización GENERALIZADORA e idealizada—repito que el arte siempre individualiza sus objetos— y otra individualización rememorativa que resucita en el cuadro, por así decirlo, la vivencia total que ha tenido el artista de una persona o de una cosa. La manera primera de individualización conduce finalmente al arte abstracto; la segunda conduce al arte representativo. Así, pues, concluiremos que sólo dentro del arte representativo y rememorativo cobra validez la extensión temática del retrato, y ello se debe a la individualización que llamamos rememorativa.

Del anterior razonamiento puede inferirse lo que tantas veces se ha dicho sin demostración particular y suficiente: Velázquez es, ante todo, un pintor retratista. Sin embargo, sigue diciendo Ortega, esta opinión más bien oculta que declara lo que en la obra de Velázquez, tomada en su conjunto, hay de intento grandioso. *Pues no se trata sencillamente de que Velázquez pintase retratos, sino* DE QUE VA A HACER DEL RETRATO, PRINCIPIO RADICAL DE LA PINTURA. Y esto ya es cosa esencialmente diferente. Veamos en qué consisten el valor y la originalidad de esta actitud. *Hay en todo cuadro una lucha entre las* FORMAS ARTÍSTICAS Y LAS FORMAS NATURALES *de los objetos.* La forma artística tiende a la idealización del objeto; la forma natural tiende a su pura representación. La forma artística se justifica por la Belleza; la forma natural se justificaba tradicionalmente por la imitación de la naturaleza. (Creemos que el arte actual no se

justifica por la creación de formas artísticas, ni tampoco de formas naturales, sino de FORMAS VIVIENTES, y esto quiere decir, ni más ni menos, que la última justificación de la estética actual es la Belleza en tanto que viviente, o dicho de otro modo, que aquello que llamamos belleza en el arte actual es sólo una cualificación o consecuencia del estilo vital. Hay, en efecto, una manera de vivir, de pensar y de ver que es más bella que otras o, si se quiere, más artística que otras maneras de pensar, de sentir y de ver. Esta manera especialísima y VIVIENTE de creación es lo que constituye en rigor la materia del arte). Así, pues, puede afirmarse, sin el menor margen de duda, que

> *hay una ley general en la evolución de todo ciclo artístico, según la cual tras una primera etapa en que la lucha entre las formas artísticas y las formas naturales es indecisa, comienza el predominio de las formas constructivas o artísticas, sobre las formas del objeto... Mas pronto el dominio de lo formal comienza a ser tiranía y violencia contra el objeto... Empieza la «surénchêre» del formalismo, cuya primera manifestación es el manierismo. Tras éste llega el formalismo de las luces a sojuzgar a su vez el tectónico de las líneas... El arte no puede seguir más allá en esa dirección, y sólo puede salvarle un movimiento revolucionario que haga triunfar en el cuadro al objeto y sus formas propias. Esto es lo que se ha llamado «realismo» y esto es lo que representa Velázquez.*

Ahora bien: ¿en qué consiste la invención de nuestro pintor o, dicho de otro modo, en qué consiste la originalidad de su actitud frente al realismo? La pintura flamenca también era realista a su manera.

> *En el arte, claro está, se trata siempre de escamotear la realidad. El arte es prestidigitación y transformismo.*

(Juzgo imprescindible advertir que no estamos de acuerdo con estas opiniones, ciertamente muy reiteradas en la obra del maestro y que invalidan en cierto modo alguna parte de su labor estética: el arte no es prestidigitación ni transformismo, sino una vía de acceso para el conocimiento de lo real.) Mas vayamos al grano, y puesto que criticar es potenciar la obra querida, continuemos nosotros la exposición y comentario de la teoría del realismo orteguiana en lo que tiene de esencial.

> *Los modos de esta desrealización, congénita al arte, son innumerables y aun opuestos. Cuando Velázquez abandona la Belleza formalista, hasta entonces procurada en la pintura, y va derecho al objeto, según se nos presenta en su cotidianidad, a la vez humilde y trágica, no se crea que renuncia a desrealizar. Ello equivaldría a renunciar al arte. Pero antes de Velázquez la desrealización se lograba por el procedimiento menos difícil; a saber: pintando las cosas que ni son reales ni pretenden serlo. Para Velázquez, la cuestión se presenta en términos inversos y mucho más comprometedores: conseguir que la realidad misma, trasladada al cuadro, y sin dejar de ser la mísera realidad que es, adquiera el prestigio de lo irreal.*

Ahora bien: ¿cuál es el procedimiento que utiliza Velázquez para conseguirlo? Su técnica consiste en el progreso continuo de una destreza negativa: PRESCINDIR. Velázquez ha prescindido para pintar de muchas cosas, y la sencillez de su técnica ha sido en todo tiempo reconocida y afirmada. Pero la cualidad destacada por Ortega es, desde luego, importantísima y subraya, una vez más, la agudeza y originalidad de su pensamiento. Prestémosle atención.

> *Frente a todo el pasado de la pintura europea se esfuerza en eliminar la representación del volumen sólido, es decir, de cuanto en la imaginación es alusión a datos táctiles. Ahora bien: las cosas de nuestro contorno real son para nosotros aún más tangibles que visuales; son cuerpos. Hasta el punto de que al prototipo de lo irreal llamamos «fantasma», esto es, imagen puramente visual, que, tocada, no ofrecería resistencia a nuestras manos. Así comprendemos lo que de otro modo resultaría excesivamente paradójico: que el realismo de Velázquez no es sino una variedad del irrealismo esencial a todo arte.*

Es fácil advertir que, a lo largo de estas páginas, Ortega establece todas sus valoraciones dentro del campo del arte representativo. No cuentan demasiado para él la invención de la realidad ni la sustantivación de los valores formales. Quizás este extremismo (recuérdense sus frases sobre el Greco) implica una deliberada limitación en el alcance estético del libro, puesto que es indudable que no se agotan los valores pictóricos dentro del arte figurativo.

Tenemos, pues, a Velázquez como descubridor de una novísima manera de ver la realidad.

> *Con esto da cima a una de las empresas más gloriosas que puede ofrecernos la historia del arte pictórico: la* RETRACCIÓN DE LA PINTURA A LA PURA VISUALIDAD. *Las Meninas vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina.*

(Como decíamos nosotros anteriormente, la mirada artística de Velázquez es la mirada que se distancia de sí misma, es el ojo que a sí mismo se ve.) LA PINTURA LOGRA ASÍ ENCONTRAR SU PROPIA ACTITUD FRENTE AL MUNDO Y COINCIDIR CONSIGO MISMA. No juzgo necesario subrayar el valor de estas palabras, que constituyen, a mi modo de ver, el acierto mayor del pensamiento estético orteguiano y una de las más importantes aportaciones universales al pensamiento estético actual. Mas si todo lo importante es poco, creo que aún nos debemos detener continuando su exposición.

> *Ahora que hemos aprendido a no emplear ingenuamente el término «realismo» podemos decir qué dimensión de la realidad, entre las muchas que ésta posee, procura Velázquez aislar, salvándola en el lienzo: es la realidad en cuanto apariencia. Pero entiéndase esta*

palabra en su significación verbal: la apariencia de una cosa es su aparición, ese momento de la realidad que consiste en presentársenos. Nuestro trato ulterior con ella—mirarla en derredor, tocarla, etcétera—nos hace olvidar ese primer instante en que apareció. Mas si tratamos de aislar este instante, de acentuarlo y trasladarlo al lienzo, hombres, paisajes, animales y cántaros se nos convierten en «aparecidos», en espectros... Lo importante, en la técnica pictórica de Velázquez, es que ese acto de aparecer está siempre repitiéndose, que el objeto está siempre apareciendo, viniendo al ser, al existir... EL FAMOSO «REALISMO» DE VELÁZQUEZ CONSISTE EN NO QUERER QUE LAS COSAS SEAN MÁS DE LO QUE SON. DE AQUÍ SU PROFUNDA ANTIPATÍA POR RAFAEL.

(Más tarde comentaremos, en cierto modo en contra de su autor, la importancia y valor de las palabras acentuadas; ahora sigamos con lo nuestro, es decir, con lo suyo.)

Ser idealista es deformar la realidad conforme a nuestro deseo. Esto ha llevado a la pintura a PERFECCIONAR *los cuerpos* PRECISÁNDOLOS. *Pero Velázquez descubre que en su intrínseca realidad, es decir, en tanto que visibles, los* CUERPOS SON IMPRECISOS.

En efecto: la forma de los cuerpos y los objetos es, más que una visión, una invención artística; es decir, nuestra propia manera de ver la realidad se encuentra fuertemente influída por la historia de la pintura. VEMOS, «SABIENDO», LO QUE VEMOS. Aun la mera percepción de nuestros sentidos se encuentra ya condicionada por la historia y es una tradición. En algún otro lugar he escrito: el que no sabe que ha heredado sus ojos, ciego es. En rigor, la forma de las cosas es una cierta indecisión que nosotros nos encargamos racionalmente de precisar. Ni el árbol, ni la piedra, ni la figura humana tienen para la vista perfil estricto y definido. Y este descubrimiento de Velázquez sólo ha sido modernamente valorado en pintura por el simbolismo y las escuelas posteriores a él.

Como demostración de su nueva concepción del realismo y atendiendo a la temática velazqueña, hace Ortega una larga referencia a la pintura mitológica. En su interpretación tiene brillantes hallazgos y adivinaciones: por ejemplo, la intuición del carácter mitológico de las Hilanderas. Sin embargo, alguna de sus afirmaciones, sin dejar de ser certera, puede ser excesiva. Por ejemplo, aquella en que nos dice que

Velázquez, aun aceptando pintar mitologías, va a hacerlo con un sentido opuesto al que sus contemporáneos—pintores y público—buscaban en ellas. Para éstos, un asunto mitológico era una promesa de inverosimilitudes. Para Velázquez es un motivo que permite agrupar figuran en una escena inteligible. Pero no acompaña al mito en su fuga más allá de este mundo. Al contrario, ante un posible tema de este género, Velázquez se pregunta qué situación real, la cual pueda con aproximación darse aquí y ahora, corresponde a la ideal situación que es el asunto mitológico. Baco es una escena cualquiera de borrachos; Vulcano es una fragua; las Parcas, un taller de tapicería.

No es fácil aceptar íntegramente estas afirmaciones. La valoración orteguiana de la primacía descubridora de la pintura entre las Bellas Artes, creo que le induce, en este caso, a confusión. Es indudable que estas características de la interpretación mitológica son un lugar común del barroco y aun del renacimiento, como también que eran muy conocidos sus principales elementos integradores. Eston son los siguientes: 1.º El matiz humorístico o burlesco. (Esta cualidad es la más conocida y difundida dentro y fuera de España.) 2.º La fuga de la realidad o, dicho con palabras de Ortega: el comprender los asuntos mitológicos por su sentido desrealizador, es decir, como una mera promesa de inverosimilitudes. 3.º La contemporaneización de sus asuntos, o sea, la retracción del tema al propio tiempo del artista. Y, finalmente, 4.º La intención de no acompañar al mito en su fuga más allá de este mundo, es decir, la eliminación de su inherente trascendencia. Todos estos caracteres se encuentran a boleo en la poesía y en la literatura de su tiempo. Citaremos tan sólo un ejemplo máximamente representativo: los «Sueños», de Quevedo. Quede, pues, esta característica de la pintura velazqueña como expresión de la «aqueidad» y de la «temporalización», que son las claves fundamentales del arte literario del barroco. No es necesario más para comprender el acierto del pensamiento orteguiano en este punto.

Refiriéndose a la pintura de la época sigue diciendo Ortega que había llevado hasta el frenesí la pintura de la inquietud. Juzgo acertadísimas sus palabras para «aislar» y «distinguir» aquellos elementos que constituyen lo que llamamos «movimiento» dentro de un cuadro. La fidelidad al pensamiento hace su cita imprescindible.

> *No sólo se presenta el* MOVIMIENTO MATERIAL *de los cuerpos, sino que se aprovecha éste, para dar, además, al cuadro entero, un* MOVIMIENTO FORMAL, *como si en él soplase una corriente veloz de flúido carácter, un abstracto vendaval. Incluso las figuras quietas poseen formas que están en movilidad perpetua. Las piernas desnudas de los soldados en el San Mauricio del Greco ondulan como llamas... A todo esto se contrapone el sosiego de Velázquez. Pero lo más sorprendente de este sosiego es que Velázquez, en sus cuadros de composición, no pinta figuras quietas, sino figuras que también están en movimiento. ¿De dónde viene, pues, el sentir nosotros tanto reposo al contemplarlos? A mi juicio, de dos causas. Una es el don genial que Velázquez poseía para lograr que las cosas pintadas, aun moviéndose, estuviesen ellas cómodas. Y esto, a su vez, proviene de que las presenta en sus* MOVIMIENTOS PROPIOS, *en sus gestos habituales. No sólo respeta la forma que el objeto posee en su espontánea aparición, sino también su actitud. De aquí que* SU MOVILIDAD SEA SOSEGADA.

Yo resumiría las diferencias de cualidad y de matiz apuntadas por Ortega diciendo que lo que llamamos movimiento se descompone en tres acciones esenciales: el MOVIMIENTO MATERIAL de los cuerpos en

su desplazamiento; el MOVIMIENTO FORMAL de las líneas por su sentido de composición dentro del cuadro y, finalmente, el MOVIMIENTO VITAL, o conjunción de ambos—el puramente físico y el puramente artístico—, que brinda a la pintura su CARÁCTER VIVIENTE. La segunda causa que nos da Ortega de este sosiego velazqueño es más bien completiva de la anterior. Se reduce a la «españolidad» de los gestos habituales de sus figuras, que representan la cualidad que de modo intraducible y genuino llamamos «garbo» los españoles. Este valor estético, que consiste en una cierta tradición y al mismo tiempo en una cierta y espontánea gracilidad de movimientos, pertenece al repertorio de actitudes vitales más expresivas de lo español, y es una de las notas características del arte de Murillo. Valga también su adscripción—muy limitada, desde luego—al mundo de valores velazqueño.

Mas la originalidad de nuestro pintor no se agota en esta cualidad que traduce el sosiego. Da al MOVIMIENTO artístico un sentido más vivo y más real. Los pintores anteriores a él no pretendían retratar un movimiento INDIVIDUALIZÁNDOLO. En él no ocurre así. El tema de la pintura de Velázquez lo constituye siempre la instantaneidad de una escena.

> *Y nótese que si una escena es real, se compone, por fuerza,* DE INSTANTES, EN CADA UNO DE LOS CUALES LOS MOVIMIENTOS SON DISTINTOS. *Son instantes inconfundibles (individualizados), que se excluyen uno a otro, según la trágica exigencia de todo tiempo (y todo ser) real. Esto nos aclara la diferencia entre el modo de tratar el movimiento de Velázquez y el de los pintores anteriores. Estos pintan movimientos* MOVIÉNDOSE, *mientras Velázquez pinta los movimientos en uno solo de sus instantes, y, por lo tanto,* DETENIDOS.

En efecto, la sucesión de los diversos estadios de un movimiento, en cierto modo, es una convención. Tiene una realidad puramente ideal, pues los cuerpos no se mueven sino en tiempos distintos. La viva realidad de un movimiento consiste en la instantaneidad de sus desplazamientos. A cada uno de ellos corresponde en rigor un ser distinto, es decir, cada uno de estos instantes tiene en sí mismo su plena realidad. Este es otro de los descubrimientos velazqueños que sólo ha sido modernamente valorado. Recuérdense las «series» de la pintura impresionista, que intentan verificar la sucesión de un estado de luz, descomponiéndolo en cada uno de sus instantes. Velázquez no pinta nunca la SUCESIÓN de un movimiento, sino su pura actualización : Velázquez también retrata el movimiento.

* * *

Sacrificando muchos hallazgos importantes hemos llegado a nuestra meta: la teoría del realismo orteguiana. Decía Goethe que tras de todas las cimas hay descanso. Nosotros nos lo vamos a conceder: renunciamos a continuar el comentario de este libro: nos hemos constreñido a su acierto esencial. Resumiremos brevemente los puntos decisivos de esta teoría. Son los siguientes:

1.º El realismo velazqueño se fundamenta sobre su descubrimiento del valor del RETRATO como sentido, y a la vez como elemento totalizador de la pintura. Se pueden «retratar» todos y cada uno de los elementos integradores del ámbito pictórico: árboles, personas, animales y objetos: desde un punto de vista realista y velazqueño, TODO ES RETRATO EN LA PINTURA.

2.º El acierto genial de Velázquez lo constituye el descubrimiento de la pintura como pura visualidad. Los valores táctiles pertenecen a otros mundos artísticos. No son reales propiamente desde el punto de vista de la visión. Y la visión sólo adquiere plenitud de sentido cuando recoge aquella primera aparición de los objetos, en virtud de la cual ellos adquieren existencia real ante nosotros. Así, pues, lo mismo los objetos que los cuerpos, están siempre «apareciendo» ante nosotros por vez primera, es decir, asumiendo virginalmente su viva y plena realidad, dejando de ser cosas para ser «existencias».

3.º Esta existencia real de los ambientes y los temas pictóricos presupone el carácter de instantaneidad de cada escena. La concreción de lo real se nos ofrece siempre dentro de un tiempo determinado. Lo que está siendo AHORA no puede repetirse. Esta flor, dentro de un solo instante, ya puede estar ajada. Preciso es retratarla como aparece ante nosotros, INDIVIDUALIZANDO, para siempre, este momento suyo. Y toda individualización artística supone siempre la aceptación de un aquí y un ahora.

4.º Sabemos que este ahora pertenece al tiempo y sabemos también que todo tiempo vivo implica un movimiento. Ahora bien: lo que llamamos MOVIMIENTO como valor artístico se descompone en muy distintos elementos: el movimiento material de los cuerpos, el movimiento formal a que llamamos composición de un cuadro, y el movimiento vital del que depende, no la belleza artística, sino más bien la belleza viviente de un cuadro. Esta manera de movimiento es la característica del realismo.

5.º El movimiento real es siempre un movimiento DETENIDO, es decir, descompuesto en cada uno de los distintos estadios que constituyen su sucesión. El tiempo es sucesivo, pero su nuda realidad se compone de instantes. La sucesión es la historia del tiempo; la instantaneidad representa la concreción del hecho histórico. Este caballo velazqueño, que representa un salto, aún no ha acabado de realizarlo: realiza sólo el movimiento en que ha de conseguirlo.

La obra de Velázquez, como la de Cervantes, nos pone de relieve el gran acierto estético del barroco español: ambas descubren tanto el sentido como el valor artístico del tiempo. Y el tiempo es el factor que relaciona lo que ha venido llamándose realismo con lo que nosotros llamamos vitalismo. No ha dejado de percibir esta relación la fina sensibilidad artística de Ortega. Citémosle de nuevo, deletreando sus palabras.

> *Para obtener sus efectos conmovedores—lo que suele llamarse emoción estética—, la pintura había tenido siempre que huir a otro mundo lejos de éste, en que la vida humana, efectivamente, transcurre y acontece. El arte era ensueño, delirio, fábula, convención, ornamento de gracias formales. Velázquez se pregunta si no será posible con este mundo, con la vida tal cual es, hacer arte; un arte, por tanto, totalmente distinto del tradicional; en cierto modo, su inversión.* VELÁZQUEZ SE COMPROMETE A NO SALIR ARTÍSTICAMENTE DEL MISMO MUNDO EN QUE ÉL EXISTE.

Este ha sido en rigor el máximo descubrimiento cervantino, el máximo descubrimento del barroco español: la del descubrimiento de la vida como valor artístico. Sin duda alguna, puede afirmarse que este descubrimiento es el que brinda validez a la creación artística de nuestro tiempo y es hora de recabar como españoles la prioridad de su invención. Pero el tema es demasiado importante y necesita desarrollo suficiente. Cada día tiene su afán. En próxima ocasión continuaremos desarrollando la tradición y la teoría de nuestra estética actual: el vitalismo.

Luis Rosales.
Altamirano, 34.
MADRID (España).

2



NIÑOS

EL HOMBRE Y LA TECNICA

POR

OSCAR BAUHOFER

La técnica moderna representa el tipo más puro y extremo de un anárquico artilugio que se ha hecho ingobernable.

Se da el caso, tanto de una ingenua desestimación de la técnica, absolutamente no crítica, como de su glorificación, igualmente no crítica, ingeniosa y contraespiritual, es decir, «la técnica considerada ideológicamente». No es, ni mucho menos, la más grave objeción ésta de la desestimación «ingenua» de la técnica, ni de ningún modo cabe objetar seriamente que tal repudio sea por necesidad inconsecuente, ya que nadie puede escapar al ámbito de la técnica—iniciada con el uso del pedernal, de los útiles de hueso, de la flecha y el arco—. El error esencial estriba más bien en la reprobación del avance técnico en sí, como si toda progresión implicase un insoslayable e irreparable menoscabo de valores superiores. Tal protesta es casi tan absurda como si quisiéramos protestar del cambio de estaciones. En esta actitud, empero, se basa como mínimo un sentimiento auténticamente humano, por lo que no le falta cierta grandeza.

En la obra del romántico Alphonse Daudet se narra el secreto del maestro Cornille. Un molino mecánico, explotado por financieros parisinos, inmovilizó los molinos de viento provenzales. Tan sólo el testarudo y orgulloso Cornille no se avenía a lo inevitable: «Esta banda de ladrones trabaja con el vapor, que es un invento diabólico; yo, en cambio, trabajo con el mistral y el viento del norte, que son el aliento de Dios, «la respiration du bon Dieu». Y a pesar de que ningún campesino de la comarca le ofrecía su trigo para la molienda, las aspas de su molino giraban sin cesar, y al atardecer

se le veía de regreso, con su burro, transportando los repletos sacos. Hasta que al fin el misterio se aclaró inesperadamente: los sacos contenían yeso y escombros: Cornille quiso salvar el honor de su molino, para que el aliento de Dios no soplase en vano. He aquí la grandeza; he aquí un profundo sentimiento humano, derrochado empero baldíamente.

La peligrosidad de la técnica y su radical problematismo no estriban en un eventual y evidente abuso de ella, sino en su cabal indiferenciación valorativa, cimentada en la esencia misma de la técnica. Por lo tanto, la normatividad de una filosofía digna de este nombre sólo podría ser meramente crítica.

¿Puede dejar de sorprendernos y de despertar sospechas verla basada, por el contrario, en una normatividad «heroico-optimista», y que este concepto objetivo se nos presente arropado en un pensamiento cristiano? Ambas circunstancias concurren en un sabio tan considerable como Federico Dessauer. Se nos presenta el aleccionador caso de un inconsciente pensamiento ideológico, peligroso además por su misma inconsciencia, en el cual lo ideológico se ultima justamente en la construcción «cristiana»: donde la (supuesta) visión cristiana encubre la problemática del objeto, haciéndole, en consecuencia, absolutamente inofensivo. Tal es la razón causal por la que aquí entablamos polémica con Dessauer. El representa el tipo de pensamiento «no crítico», y por ello estéril en su más profunda significación. Descubriendo el engaño del pensamiento ideológico que caracteriza la actitud de Dessauer, ensayamos no más que un pensamiento auténticamente crítico, del que precisamos para penetrar, espiritual y moralmente, el fenómeno de la técnica moderna.

Según Dessauer, no hay duda de que la técnica *pertenece a* la cultura, que es fundamento esencial de toda cultura, si bien no deja de reconocer la práctica abusiva de ella, y que este abuso puede acarrear fatales consecuencias, a causa de sus poderosas posibilidades. Sin embargo, la posibilidad de un mal uso técnico no es causa suficiente de invalidez; del abuso responderá quien lo practique. Por lo tanto, eliminamos con Dessauer la abusiva aplicación de las conquistas teóricas, como no valedera. Mas apenas se ha soslayado un posible mal uso de la técnica misma, ya no queda—según Dessauer—nada que impida la incorporación de ésta a la esfera divina. Los técnicos no lo saben, pero Dessauer está seguro de que ellos mueven a la humanidad «según las leyes divinas».

Efectivamente, la técnica es una «creación continua»—*sit venia verbo*—. El primer mandamiento que Dios dió a conocer a los hombres en el paraíso: «someted a la tierra», aludía a la técnica (*también* a la técnica); de ahí que se la pueda considerar como un mandamiento divino. La parte fundamental de la obra de Dessauer, FILOSOFÍA DE LA TÉCNICA, se dedica a la demostración de esta sobresaliente cualidad de la técnica. La técnica

> *es la fuerza creadora de Dios, que enriquece la tierra a través de la inteligencia humana (pág. 25). La potencia creadora de la técnica estriba en el logro de cualidades nuevas. Provista de estas nuevas cualidades, la obra*

posee su propia legislación, y la creación se continúa en ella (10). Gran destino es el de poder participar en la creación, de modo que lo creado por nosotros quede en el mundo visible obrando continuadamente con una autonomía no imaginable: es el mayor acontecimiento terrenal de los mortales (66).—FEDERICO DESSAUER: Filosofía de la técnica.

Y así sucesivamente. Al menos, estas afirmaciones nos muestran lo que Dessauer entiende por «creación continua»; de las ideas humanas, de la imaginación y del cálculo surge un algo nuevo y operante, que anteriormente no existía.

Cierto que cabría pensar que todo esto puede aplicarse a cualquier obra artística; que podría decirse de todo acto creador, del cual nace una nueva persona que, *como* persona, y en virtud de su esencia anímica, es sencillamente individual. Ello demuestra en qué medida el fenómeno técnico causa en Dessauer tal ofuscamiento ideológico. Su indiscutible competencia, que le autoriza a opinar sobre «lo técnico» de la técnica, no libra a sus pensamientos de ser involuntarias demostraciones de la violentación espiritual que sufre el hombre fascinado por la técnica.

En un sentido extenso, pero muy exacto, la técnica es un proceso de racionalización. Tanto el punto de partida como el motor del hombre son claros: la lucha contra la necesidad—necesidad que arranca del hambre y del frío y que lleva hasta el temor a la muerte y a la inseguridad del mañana próximo; necesidad que es el grillo de toda existencia individual y social. Menos claro se presenta el resultado de este proceso de racionalización: —lo técnico es un proceso «matemático» y matemático significa, así referido, algo valorativo e indeterminado, indiferenciado valorativamente. En el proceso técnico, en la obra técnica, no se ha precisado aún el criterio que definiría a la técnica como una «progresión hacia el espíritu». Precisamente, el desarrollo colosal de la técnica moderna—descontado su abuso—nos da conciencia de su problematismo, de su indiferenciación valorativa.

El sino de toda ideología es el de encubrir los verdaderos problemas, en lugar de identificarlos; prescindir de ellos en vez de descubrirlos por vía de razón. Vista la propagación total de la técnica en la vida humana, debiera enfocarse el interrogante del «mandamiento divino» de aquélla en forma bien distinta. Hablar de mandamiento divino cuando la experiencia actual—y aquí no hay abusos que valgan...—nos llama a una contradicción interna con el ilimitado dominio técnico, es un círculo vicioso, una *petitio principii*. Precisamos de un principio «crítico», de un principio de divorcio y discernimiento y no de una fórmula general ideológica, que todo lo enmascara. El límite entre el absurdo y el buen sentido no coincide, por lo visto, con la frontera entre uso y abuso. Disponer de la música en *conserva* o que la técnica haya burlado a la muerte no representa, claro es, un abuso. La cuestión radica únicamente en si

en el fondo tiene sentido el haber confiado a una disponibilidad humana lo que en esencia es único e irrepetible.

El «dominio técnico» no descansa tan sólo en nuestra literal impotencia por alcanzar nada que no sea el resultado de un proceso técnico (frecuentemente pluriarticulado), o que nos llevara a él, sino que ante todo ejerce una enorme fascinación sobre los espíritus.

Para la actitud «crítica» frente al fenómeno técnico es hecho decisivo que la técnica tienda a desprenderse del hombre, ya que es una específica realidad que no sólo el «70 por 100 de los profesionales en los países civilizados» (Dessauer), sino que nosotros mismos somos también «hijos de la técnica», condenados irremediablemente a un *estilo de vida* técnico, no sólo en lo sustantivo de la vida de relación, sino total y consecuentemente en la esfera espiritual e individual. No veo diferencias esenciales entre los arabescos del antiguo «estilo del hierro colado» y la ornamentación ideológica, ejemplos que presentamos según la receta hegeliana de la razón objetiva y al estilo de Dessauer (sólo que el estilo del hierro colado quedó ya muy a nuestras espaldas). Cabe hablar de «edad técnica» en vista del citado 70 por 100 de la estadística, o de la servidumbre moral e intelectual de los hombres frente a las leyes del tecnicismo. Dessauer objetaría que aquí se trata no de un problema técnico, sino humano. Pero este problema humano se relaciona directa y simultáneamente con la eclosión y con el «espíritu» de la técnica. Insistiendo: No se trata de abuso, sino de uso «normal», de objetivos «normales», de efectos «normales». El tecnicismo como estilo de vida entorpece nuestro íntimo ritmo vital, provocando imperceptiblemente una inevitable subversión de valores.

Nadie ignora lo que la humanidad debe hoy a las conquistas técnicas en el campo de la Medicina. Pero ¿cuántas enfermedades, cuánta dolencia física y mental no son producto directo o indirecto de una «edad técnica»? Igualmente sucede con los innumerables inventos habidos en el terreno técnico de la circulación, de la prensa, de la propaganda. Tales progresos cobran sentido únicamente bajo el supuesto de considerar el movimiento vital, la pura expansión, el «tempo», el hombre-masa, como ley invariable y como incuestionable sobrevaloración. El simbolismo de la producción técnica es frecuentemente un COMO-SI: se subordina a una serie de presupuestos, cada uno de los cuales es un COMO-SI. Y muchas veces no resta otra posibilidad que estimar como único valor real toda esta concatenación de irrealidades condicionales, ya que todo sistema técnico arraiga profundamente en nuestra realidad y no cabe amputarle miembro alguno.

La técnica, «como factor evolutivo de la humanidad», no guarda analogías con la ortodoxia (según opinan tanto Dessauer como los ideólogos). Porque la idea de Derecho es un valor metafísico (según sabe también Dessauer); la realización del Derecho es, pues, *per definitionem*, un positivo y auténtico avance, una realización valorativa. Valor y Derecho se corresponden en su origen. Valor y técnica...; aquí no cabe sino trazar una interrogación. Imposible ha-

blar de una correspondencia de origen. El *Si* y el *Como* de su asociación es, justamente, el problema singular que se está planteando continua y renovadamente, a consecuencia de esta originaria e insoslayable incertidumbre.

En general, el técnico o el inventor se abandonan menos a esta autosugestión ideológica o a una precipitada necesidad de mixtificación, que el hombre de aspiraciones intelectuales. Aquéllos realizan su cometido y ceden a los demás el ajuste y adaptación del aparato técnico a la totalidad de valores humanos y circunstancias culturales; éstos, por su parte, obedecen a la perentoriedad—muy estimable, por cierto—de conseguir para el técnico y el inventor, frecuentemente sacrificados, el honor moral íntegro. Yo respeto el profundo pesimismo de algunos grandes inventores; tal vez estriben en ellos saberes más profundos de una auténtica filosofía de la técnica, que cuando Dessauer quiere convencernos afirmando: «¡No les han mostrado a Dios!» Las superficiales aguas filosóficas de Dessauer, sin hondura ni poder, no son, ciertamente, las propicias para acercar a Dios a la audaz y desilusionada inteligencia de inventores y constructores, empeñados en alcanzar un sentido supertécnico de la técnica. Ese pesimismo nos dice: Estos hombres barruntan en qué medida la técnica, toda técnica (incluída su propia obra), puede «desprenderse» del hombre y, una vez lograda su independencia, ser el demonio del hombre. Ellos saben de la fascinación por lo «técnicamente posible», a la que sucumben los hombres de hoy.

No hay duda de que son numerosos los hallazgos técnicos de grande y permanente valor, pero no resuelven nuestro problema (que una guerra pueda acarrear algo bueno no demuestra que las guerras sean beneficiosas). El mundo de la técnica, las invenciones técnicas por sí mismas son y crean mundos allende el bien y el mal y crean también la fascinación por la técnica, por lo «técnicamente posible» y por la técnica como valor presupuesto: tal es el demonio de la técnica.

¿Podríamos acercarnos al espíritu en alas de las conquistas de la técnica? ¿O bien somos unos ilusos que siempre alcanzan cosas imposibles a un precio desconocido, que no cabe descubrir o calcular, porque va creciendo a cada nuevo invento, con cada uno de nuestros victoriosos cálculos teóricos? Preguntamos; no afirmamos. El «espíritu» de la técnica es algo infinitamente ambiguo, ambiguo como todo lo «indiferenciado». El vuelo sin escalas sobre los océanos puede enmascararnos, una vez más, el abismo que existe entre hombre y hombre. La eutanasia de una vejez sin achaques, a la que paulatinamente nos preparan, librará a los hombres a una muerte honesta y penosa. Los valores vitales se subvierten bajo la insensible presión de una omnipresente confortabilidad. El médico se ha hecho más importante que el sacerdote, y el periódico diario, más edificante que el libro de horas.

El problema de la técnica no oscila entre la dinamita y el Premio

Nobel o entre el bombardeo y el «clipper», entre el gas mostaza o el salvarsán; los sentimentalistas creen iracundos en la primera dualidad, y los ideólogos—que se dicen filósofos de la técnica—se inclinan ingenuamente por la segunda, y ambos yerran cuando se trata de problema esencial de la técnica. Este problema se debate más bien entre materia (Ungeist) y espíritu; entre la técnica como estilo de vida—que con su standardización no se detiene siquiera ante lo espiritual—y la cultura amenazada que sin el aliento de Dios se hunde en el puro tecnicismo; entre la indiferenciación de lo técnicamente posible y la realidad de los símbolos humano y divino. *En esta realidad debiera incluirse también lo técnico.* Aún es pronto para percibirlo. No son culpables de ello el constructor ni el inventor; la culpa recae sobre nosotros todos, beneficiarios de la técnica, y que sin embargo nos dividimos en románticos acusadores y en aduladores parlanchines. Como si la técnica fuese lo malo; como si la técnica fuese lo bueno... Qué sencillas serían las cosas si fueran esto o lo otro. Esta complejidad hace precisamente de la técnica un problema tan grave : que sea un ente indiferenciado, un reino intermedio entre el bien y el mal.

Tampoco se da una fórmula genérica que pudiera resolver el problema de una vez para siempre. La técnica sigue presente; técnicos e inventores realizan su labor, cosa buena si no traspasan los límites de su obra. El dilema cultura-técnica no puede ser por sí mismo el fruto de la técnica : la incorporación de lo técnico al mundo de los símbolos y de los valores no puede llegar por el camino de una «regularización» técnica. Considerada abstractamente, la solución es bien sencilla, puesto que todo lo espiritual, todo lo simbólico, lleva su propia medida y potencialidad en sí mismo, cumpliendo el fin de que es representación. Repetimos : considerada en principio; en sí. Pero no estamos abandonados al dominio de la técnica sólo de un modo exterior; somos presa de ella, en compañía de nuestro espíritu, tocados hasta lo recóndito del alma.

La técnica nos ha enseñado a operar según la ley del mínimo esfuerzo físico y a vivir con el menor lujo espiritual : la conciencia del peligro que corremos debe producir como reacción en nosotros un enorme acumulo de energías espirituales. Para mover íntegramente a un mundo—este mundo de la técnica—se precisa la rígida palanca de la espiritualidad primitiva.

La condición primordial, indispensable, para un enfrentamiento con el problema de la técnica y que se ha convertido para el hombre actual en cuestión de vida o muerte, es hacerla visible. Quien quiera bautizar a la estrategia o a la balística como «filosofía de la guerra» —esto es, por analogía, el caso de Dessauer—, no ha comprendido nada de nada; es como si se sostuviera que la guerra es una institución tanto más perfecta cuanto más precisa y destructora sea la técnica artillera. Henri Bergson, por el contrario, en las observaciones finales de su obra sobre las dos fuentes de la moral y de la religión (1932) aduce argumentos dignos de ser tenidos en cuenta. La técnica exige una mística operante, inspirada en el amor—y con ello se re-

fiere claramente al cristianismo—; la «Charitas» llama a la técnica para otorgar a todos los hombres una existencia segura y humanamente digna, que es el supuesto de una espiritualidad superior. Y añade: la técnica, tal y como se desarrolló, más bien ha servido para materializar aún más a una gran parte de la humanidad; de tal modo, que este gigantesco aparato exige un alma, y la mecánica, una mística.

La «idea» de la técnica (según Dessauer) no es idea, sino un ente híbrido, que aguarda todavía su clasificación y su destino moral e intelectual. Es una cuestión de orden. A este respecto el constructor y el inventor deben definirse: son como el luchador en la arena. Pero todos somos, referidos a la inteligencia, luchadores. Todos sucumbiremos si la batalla se pierde. Y este luchador tendrá que ser, por lo tanto, un sabio. Aún más: un amante. La sabiduría del amor es el brazo de palanca que puede mover real y eficazmente nuestro mundo humano.

Oscar Bauhofer.
Universidad de
ZURICH (Suiza).

PROKOFIEFF EN LA MUSICA SOVIETICA

POR

FEDERICO SOPEÑA

Si algún «leit-motiv» ha habido en mis trabajos de estética, ha sido el de procurar cargar el acento, no sobre la «expresión», sino sobre la «evocación», sobre esa capacidad enorme, inefable casi, mágica, de la música para darnos, como nada y como nadie, el resumen, no de cosas, no—ni siquiera de paisajes o cariños—, sino de un «mundo» entero centrado en cada uno, del mundo que por elección y a corazonadas separa cada época.

Hace unos días escuchábamos una de las mejores obras de Prokofieff: *Chout, Bufón*, obra de sus años revueltos y jóvenes, obra de las que hoy repudia «oficialmente» la crítica musical soviética. Y *Chout*, sin embargo, fué una de aquellas músicas que allá por el tiempo de la segunda República española—como siempre, con unos años de retraso, pues la obra es del año veintiuno—parecía simbolizar como pocas cosas el arte soviético. Podríamos delinear, ¡ay!, y nombrar las siluetas de los que enfrente de nosotros jugaban el papel de intelectuales comunistas, gentes refinadas y más, para quienes el comunismo, en arte, era el símbolo, no ya de la más avanzada vanguardia, sino de la vanguardia con todas las agravantes: eran Picasso, sí, pero también Gide, el Gide anterior al viaje a Rusia, el Gide de *Corydon*... Sobre todo, sobre todo, el arte soviético y, especialísimamente, lo más abarcable: el «cine». Junto al descubrimiento de Gorki, junto a antologías muy parciales de Dos-

toievsky, el «cine», con su crudo realismo, su pornografía, su intento de poetizar la máquina—no olvidemos *Fundición de acero*, de Mosolov—, su música de entrañas descompuestas y duras, era el incentivo más fácil para tender desde Europa un puente al mundo ruso. Sin embargo, esa posibilidad de evocación parecía más total, mucho más agriamente total, con la música de Prokofieff. Algún pianista de los que entonces venían, Rubinstein, por ejemplo, daba los *Sarcasmos*, de Prokofieff. Buena introducción a la música soviética de entonces: un piano antirromántico, seco, divertido, hiriente como un insulto. Luego, *Pas d'acier*, mucho mejor que *Fundición de acero*, mas para la minoría, esta minoría que huía de los conciertos gratuitos del catorce de abril, donde casi siempre Mosolov abría brecha. Otro título del piano de Prokofieff, frecuentado por los pianistas, era *Sugestión diabólica*, obra martilleante, no demoníaca en el sentido que podríamos llamar «europeo», de tradición «faústica», sino de un desgarro realista y prosaico muy nuevo. Y la «sinfonía clásica» no era el juego divertido que se han imaginado los auditores de este año, sino que funcionaba como burla, como «desdén» hacia la música preferida por la burguesía. La sonrisa—a ratos tiene sonrisa—, la sonrisa—parecida a la de Gorki al descubrir el Mediterráneo—de *El amor de las tres naranjas*, olvidada. Si acaso, para contrapunto de mitin, el poema de «Sous le toit»:

Alguno ha dicho que no siento la naturaleza.
Ha querido vanamente herirme
porque me es familiar la sonrisa de la naturaleza.
Somos pobres y no salimos fuera de la ciudad. ¡Qué importa!
Mis hijos no son monstruos,
pero son tan débiles, están tan pálidos...

La *Suite escita* y *Chout*—en el marco, no se olvide, antisoviético de los «ballets» de Diaghilew—popularizan el nombre de Prokofieff. En América del Norte, sobre todo, aparecían como el símbolo de una Rusia lejana, salvaje, incógnita. Así hablaba, por ejemplo, el «Boston Evening»: *Salvaje, furioso, nuevo, extraño, ruso, pianista titán, hombre de los dedos de acero, «caos ruso de la música», «símbolo de la Rusia atea», «carnaval de cacofonías», «bolchevismo en arte».*

La crítica soviética, si bien Prokofieff había salido en seguida que pudo de Rusia huyendo de la quema, recogía este éxito de Prokofieff y lo juntaba a todo ese vanguardismo estético que sirvió incluso de propaganda para el plan quinquenal. Vuelve Prokofieff

después de varios años y es recibido con todos los honores. Pero luego, en nuestros años, la conocidísima historia de las «excomuniones» convierte la manera normal de hacer música Prokofieff en una antología de blasfemias contra un arte que ahora se quiere no formalista, sencillo, realista sin magia, directamente político. El cambio lo explicábamos hablando de Chostakovitch con motivo de la biografía de Martynon: las biografías soviéticas se convierten ahora en «piadosas» lamentaciones sobre el pasado «cosmopolita», «formalista» (!) de estos músicos, para contemplarlos después conmovidamente sumisos. Hija de esta sumisión de Prokofieff es, por ejemplo, su intolerable *Quinta sinfonía*, del más improvisado conservadurismo, aliada con unas escurrajas románticas y aun wagnerianas que son todo lo contrario de la «constante» de «sarcasmo» y «bufonería» propias de este músico. El mismo biógrafo de Prokofieff, un poco menos predicador que Martynon, pero en la misma línea de «dómine», parece un tanto suspenso ante una de las obras que con más empeño ha trabajado Prokofieff. Vale la pena reproducir el «programa» de la *Cantata para el vigésimo aniversario de Octubre*. Es, creo yo, la noticia que más puede interesar de este trabajo.

Primera parte: Una introducción orquestal que tiene por epígrafe esta frase extraída del «Manifiesto comunista»: *Un espectro yerra a través de Europa: es el espectro del comunismo.*

Segunda parte: «Los filósofos». Un coro sobre palabras sacadas de la tesis que Karl Marx expuso a Ludwig Feuerbach: *Cada uno de los filósofos explica el mundo a su manera, pero, de hecho, se trata más bien de cambiar que de explicar.*

Tercera parte: *Interludio puramente musical.*

Cuarta parte: Un coro sobre las palabras de Lenin: *Lo que es necesario hacer: Marchamos en filas cerradas sobre una ruta abrupta y difícil.*

Quinta parte: *Interludio musical.*

Sexta parte: *La Revolución. Coros sobre textos sacados de artículos y discursos de Lenin con ocasión de los acontecimientos de Octubre de 1917.*

Séptima parte: *¡Victoria! Coro sobre textos de Lenin.*

Octava parte: *El juramento de Stalin. Un coro sobre fragmentos de discursos pronunciados por Stalin sobre la tumba de Lenin.*

Final: *La Constitución de Stalin. Coro sobre palabras sacadas del informe de Stalin al octavo Congreso Extraordinario de los Soviets.*

Ya el año veinte Prokofieff decía melancólicamente: «A veces

me parece que juego el papel de artista de segunda fila.» Y así, de verdad, ha sido. Lo que el aficionado sin antojeras gustaba en Prokofieff, mejor era vivirlo con Stravinsky; Stravinsky, que ha sido la sombra negra de Prokofieff, porque ha hecho la música que éste hubiese querido hacer. Cada título de Prokofieff—menos los últimos, claro está—ha realizado su mejor intención, su intención más musical en Stravinsky. Se comprende así la amargura e irritación que causaron en Rusia las continuas profesiones de fe anticomunista de Stravinsky. Las últimas, en su *Estética*, nos sirven además para fijar el gran problema que late en toda esta venenosa historia de la música en la URRS. Puestos a escoger entre el Prokofieff de *Chout* y el de ahora, no nos quedamos con ninguno; puestos a escoger entre el arte soviético de hace veinte años y el de ahora, no escogemos ninguno. Nos quedamos con Stravinsky, quien, a su modo, ha predicado también una «política musical» buscadora del orden, pero manteniendo intangible la pureza de la creación artística. Pero la política soviética nos da también una lección. Siglo y medio de apoteosis de la música, de la «música en concierto», nos ha hecho olvidar y menospreciar el papel decisivo de las músicas «vitales». Hay algo en la música occidental, europea, que funciona mal. Hay, sí, cada día más conciertos, pero cada día hay menos música en las casas y tampoco la hay buena en el culto o al aire libre. Nada más melancólico, desde un punto de vista sociológico, que el abaratamiento hasta límites increíbles de la música de baile. No puedo detenerme ahora en esto; pero recordemos simplemente dos maravillosos ejemplos de «música vital y dirigida»: el renacimiento de la música auténticamente litúrgica y lo que España, los grupos de «Coros y Danzas» concretamente, ha hecho con su folklore y el hispanoamericano. Lo que en Roma se discutirá con motivo de los Congresos y Exposiciones del Año Santo, va a ser eso, precisamente: la necesidad de «servicio» para el artista. Al fin, de verdad, habrá que elegir entre Roma y Moscú.

Me parece muy melancólico el destino de Prokofieff. No en vano él, de verdad, se hizo con Diaghilew en París. Y si en París Stravinsky fué su sombra, ahora en Rusia lo es Chostakovitch, más joven, más naturalmente adherido, a pesar de todo, a la política soviética. En esa Cantata cuyo texto hemos transcrito, hay una tímida salida al mundo del juego, de la ingenuidad que eran la parte salvable del Prokofieff de antaño. Quiero interpretar así una de las partes que, si bien se titula *La construcción socialista*, quiere ser una sinfonía orquestal con acordeones..., los acordeones que Stra-

vinsky hizo transfigurar en *Petrouchska.* No sin melancolía escribe el mismo Prokofieff en «Pravda»: *En el curso de este año yo he buscado un lenguaje melodioso y claro, sin renunciar por esto a sistemas armónicos y melódicos universalmente reconocidos. Y es en esto, por otra parte, donde está la dificultad de componer una música clara: es necesario una claridad que sea nueva.*

A pesar de los pesares, a pesar de que Prokofieff, por su anterior vida europea, cuenta mucho más que Chostakovitch y puede ser un estupendo «slogan» de propaganda, la crítica no deja de seguir preocupada. Una prueba es la misma biografía de Nestiev. Todo el intento de ellos es iluminar y estimular una música para el pueblo. La política musical de los alemanes con Hitler se limitó, con mejor sentido, a refugiarse en el pasado, en la línea de la música romántica que tan bien encaja con la burguesía alemana; los soviets, en cambio, quieren que su música «para las masas» la sirvan músicos de hoy. Por ello, no suenan a alabanza precisamente las frases finales de Nestiev: *La música de Prokofieff no es siempre accesible a la multitud. Innovador convencido, él continúa escribiendo para la posteridad, y lo que nosotros no comprendemos todavía hoy, otros lo comprenderán mañana y descubrirán en él cualidades que nosotros ni suponíamos.* Lenguaje de «música del porvenir»..., con pentágrama de una *Quinta sinfonía* de Prokofieff desangelada, clarísima, sí, clarísima, pero no vieja, sino sólo como desdentada y desapacible.

Roma, agosto 1950.

Federico Sopeña.
Colegio de Montserrat.
ROMA



CUATRO RETRATOS DE DANIEL VAZQUEZ DIAZ:

FRANCISCO PIZARRO
(Sin terminar)





HERNAN CORTES
(Propiedad del autor)

(a la izquierda)
PEDRO DE ALVARADO
(Palacio del Gobierno El Salvador)



JIMENEZ DE QUESADA
(Legación de España en Bogotá)

LA JUANA CHOMIHA

POR

LUIS AYCINENA

En las tinieblas y en la noche se dispuso así por el Corazón del Cielo, que se llama Huracán.

POPOL VUH.

El volcán recostaba en su seno caliente al rancherío de Chuilá. Quieto y enorme, daba sombra al valle y angustia a veces. Las gentes llamábanle Jurakán. Encinas en sus faldas, enredadas de «paxte» como barbas de viejo, rebaños, ortigas y bruma.

La Juana Chomihá oyó un balido nuevo que venía desde un zarzal. Corrió descalza y encontró echada a la oveja parda, con baba en la boca y sangre sobre el anca. Pegado a ella un corderito blanco. Diciendo suaves cosas kackchikeles lo recogió. El hociquito rosado mojaba su rostro moreno.

A la Juana Chomihá los hombres le asustaban. Ellos la miraban, igual a como veían las manzanas que aún están verdes. Se sentía mejor entre sus rebaños.

Pero ya venía la noche. Con el corderito en brazos, la Juana Chomihá arreó la manada, que se fué entrando al corral con algarabía de balidos. Atrancó la puerta y volvió a su rancho. Calentó sus tortillas de maíz entre las brasas, sus frijoles, su café y se quedó tirada en el suelo. Entre el silencio recordaba aquella india dulce que se fué secando poco a poco, como si se le entrara el invierno en el cuerpo, y luego las «lloronas», pagadas para lamentarse. Recordaba también la sangre manchando el anca de la oveja parda...

El viento arreció. Silbaban las cañas de bambú de las paredes. Y comenzaron a oírse ruidos sordos, lejanos. La Juana Chomihá tuvo miedo y los ruidos fueron creciendo. A la media noche ya eran como rugidos que se desparramaban por el valle. No se sabía qué era, pero el estruendo parecía venir del fondo de la tierra. Aullaban los coyotes y los rebaños se agazapaban. Dentro de sus ranchos los indios estaban oscuros y atónitos. Querían ya estar en mañana. Querían que hubiera ya luz. Los niños se agarraban a los senos calientes. Pero era en vano.

La madrugada alumbró ajados rostros. Cantó el gallo y salieron los indios. Se fueron hacia el bosque uno en pos del otro y llegaron a un rancho casi oculto entre lianas y envuelto en humo.

Adentro el Ciriaco Mahucutah, de perfil, quemaba «pom» a los dioses en vasijas de barro. Pequeño ante la piedra, encorvado, cubierto de sayal azul de lana. El Ciriaco Mahucutah no miraba nunca a los hombres. Sin volverse habló. Habló de perfil:

—¡Es Jurakán! ¡Quiere sangre!

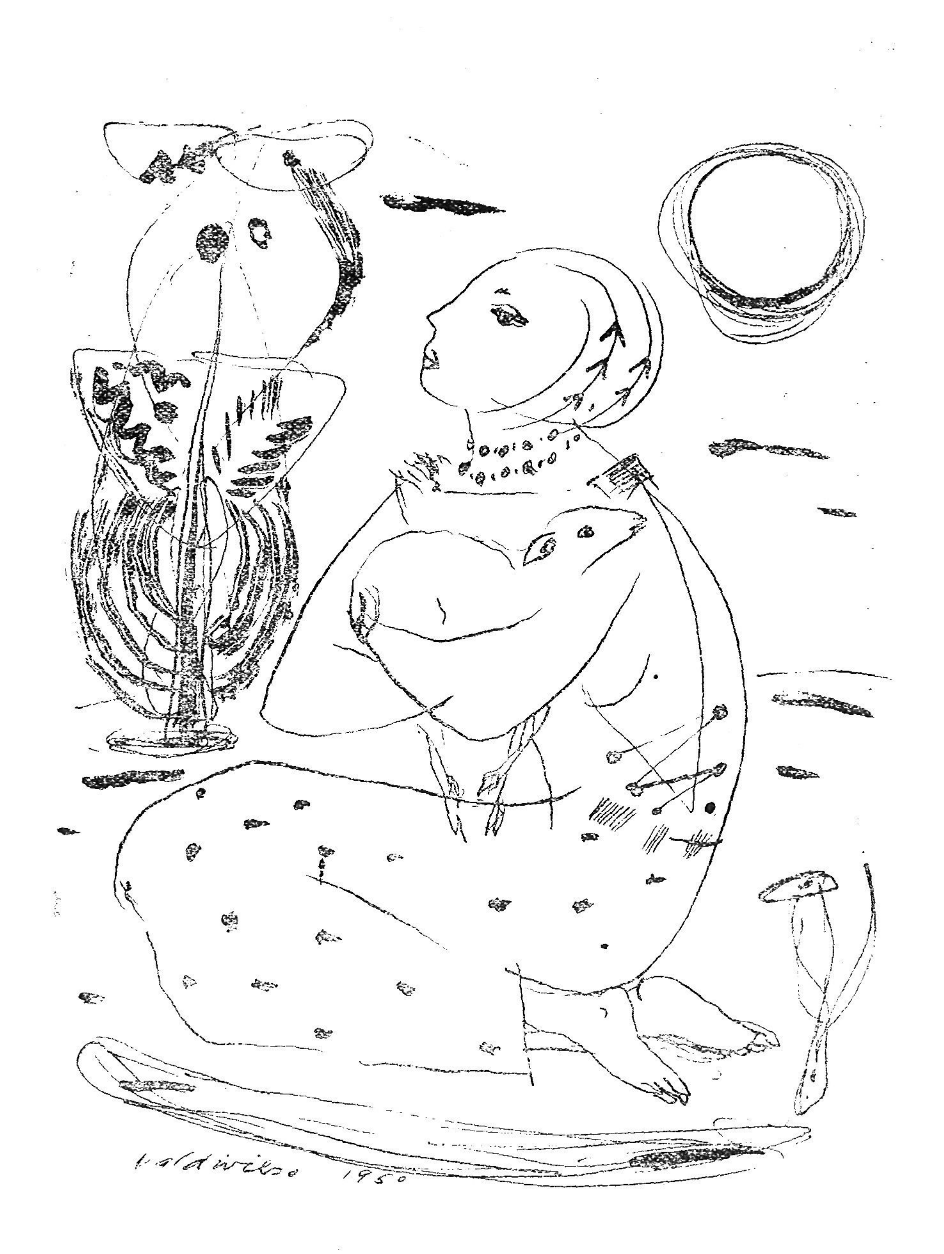
A su alrededor se hizo una gran pausa. Y siguió diciendo:

—Donde el rayo partió la encina vieja, dos lunas atrás, está su boca. Está abierta. Quiere sangre. En la noche.

Se envolvió de humo y de silencio y se quedó de perfil. Arrugado y sucio como barro viejo. Los indios regresaron al poblado.

Al anochecer se reunieron. El indio de pelo blanco traía atado por las patas un gallo rojo. Comenzaron a ascender por las faldas del volcán. Junto a un tronco calcinado hallaron la boca negra. Penetraron agachados y siguieron caminando por una galería húmeda. Los murciélagos se estrellaban contra las paredes y se quedaban suspendidos. En el fondo había una piedra grande y sobre ella huellas frescas de combustión. Cuatro inditos sostuvieron al gallo, y el indio de pelo blanco le cortó la cabeza con su machete. Los indios viejos se miraron con antigua mirada y salieron todos. En el ranchería balaba un corderito.

Pero esa noche los ruidos siguieron oyéndose. Más fuertes, más cercanos, más hondos. Los indios tenían un sentimiento de culpa. Casi un remordimiento. «¡Sangre!», les había dicho el Ciriaco Mahucutah, y allí estaba sobre la piedra,


1950

caliente aún y goteando. Pero no era posible burlarse de los dioses...

Los retumbos se prolongaron hasta el amanecer y los indios volvieron a caminar hacia el bosque.

El Ciriaco Mahucutah estaba irritado. Profería entrecortadas frases, caminaba de un lado para otro, se contraía.

—¡Jurakán quiere sangre!—volvió a decir.

Se acercó a una vasija de barro y quemó cabellos de cabro, cuero, hierbas, aguardiente de caña y «pom». Sus dedos arrugaban el aire.

—¡Jurakán quiere sangre! ¡Sangre nueva!

No dijo más. El humo era espeso y el Ciriaco Mahucutah se hizo invisible dentro de él. Los indios se fueron al rancho de la Juana Chomihá.

Junto a la lumbre ella acariciaba al corderito blanco y le daba atol de maíz en una botella. Al oír los pasos blandos se levantó. Entonces el indio de pelo blanco cogió al corderito y se fueron todos. La Juana Chomihá se quedó quieta. Las brasas se apagaban poco a poco. Sus tortillas se ahumaron y el café se enfrió.

Pero a la noche recomenzó la angustia. Ya eran como bramidos lo que se oía. Cada vez más roncos. Parecía que de pronto saltaría todo hecho pedazos: las ovejas, los ranchos, el bosque. A veces flotaba un gran silencio, que no era sino un temeroso presagio. Y la tierra estaba temblando ya. Es que ahora el volcán estaba en erupción y una corriente de lava venía monte abajo. Era como si un monstruo hubiera reventado su vientre y se derramaran sus entrañas sanguinolentas. La Juana Chomihá seguía tirada sobre el suelo. Sus muslos se estaban tiñendo de rojo. Y ella no entendía.

Los indios corrieron hacia el rancho. Pero no entraron. Negra humareda salía por la puerta. El Ciriaco Mahucutah estaba revolcándose, con la mirada perdida y espuma en los labios. Los ídolos de piedra parecían sonreír desde sus atriles. Con las manos agarrotadas se fué levantando poco a poco. Por fin dijo:

—Os habéis burlado. Jurakán castiga. Jurakán quiere sangre roja. Quiere sangre de virgen...

Los indios huyeron en tropel hacia el rancho de la Juana Chomihá. Rojizo resplandor lo iluminaba por dentro. La sangre que había corrido por los muslos de la Juana Chomihá

se había ennegrecido sobre la tierra. Estaba madura ya la fruta que los hombres esperaban.

A un gesto del indio de pelo blanco, la Juana Chomihá se levantó y salieron todos. Comenzaron a ascender uno detrás del otro. Adelante va el indio de pelo blanco. Luego la Juana Chomihá, como sombra mansa. Y atrás los indios, con ramas de ocote encendido en las manos. Las llamaradas iluminan los rostros a veces y los oscurecen otras. Cruzan el desfiladero entre encinares enloquecidos de viento. Un buho pasa volando por lo bajo. Y siguen subiendo. Ahora ya no hay árboles. Sólo la tierra dura surcada de pajonales. Las antorchas crepitan. Han recomenzado los rugidos de Jurakán. Debajo de los pies parece que se estuviera fraguando el supremo aniquilamiento. Los coyotes aúllan desde sus madrigueras. Noche enorme, epiléptica. Pero ya está cerca la negra boca. La Juana Chomihá se tapa los ojos con las manos. Pero no hay remedio...

Y la procesión de antorchas, fantasmal, silenciosa, se hunde en la boca abierta de Jurakán.

Luís Aycinena.
11 calle Poniente, 31.
GUATEMALA.

RAIZ HISPANICA DE EDUARDO MALLEA

*LENGUA * ESTILO * ESTETICA*

POR

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

1

Se ha anticuado ya la ortodoxia lingüística de Mallea, su escasa propensión hacia los modismos locales, la honda conciencia hispánica de su estilo, su devoción hacia las maneras esenciales del lenguaje—los místicos, Unamuno—. Cabe ahora un nuevo avance sobre el problema, caminando desde la superficie léxica a la profundidad ideológica.

¿Cómo ve, en primer término, Mallea su instrumento lingüístico? La preocupación por hallar la raíz exacta de su pueblo, ¿no repercutirá en idioma? ¿Cuál es la lengua viva, auténtica, para este argentino saturado de nobles preocupaciones? El aluvión que irriga y desvirtúa la sangre, ¿no afectará también al verbo? Sí. Fatalmente:

> *con la muerte de las raíces, mientras el tronco sobrevive artificialmente, va empobreciéndose y desnaturalizando el idioma, la lengua, lo que equivale a decir la expresión misma del pueblo así viciado.* Grave problema, sin duda. *En los lugares más cultos, como en los intelectualmente más subalternos de la capital..., oí hablar del mismo idioma, la misma lengua corrompida; no ya aplebeyada—cosa que no sería el peor mal—; mas, antes que todo, promiscuada. Aun nuestra pronunciación era casi blanca sin esa coloración, sin ese vital pigmento que un clima impone a todo lo que nace en su región. Nuestro idioma había llegado a ser, en la Argentina visible, un idioma blanco, pálido, promiscuado, falseado* [1].

[1] *H.ª de una pasión argentina*, págs. 73-75. El lector sabe ya que Mallea busca, tras esa Argentina visible, una más profunda y auténtica. En los solitarios que tienen «los oídos vueltos al cántico interior de la tierra» halla remedio, más o menos lírico, al mal que delata.

No es la primera vez que se plantea el problema, y por ello no entendemos de necesidad allegarnos a él. Las voces más frecuentes aducen el hecho de que todos los pueblos sometidos a fuertes corrientes inmigrativas se entienden entre sí por una lengua común, pero de una cierta necesaria pobreza. Ni es cosa de traer aquí, pedantemente, opiniones de los filólogos, que—como Américo Castro o Amado Alonso—han estudiado el fenómeno lingüístico ríoplatense.

Veamos, en primer término, ¿qué es—para Mallea—la lengua que hablan los argentinos? Un personaje de ficción dice así:

> *El español que hablamos asume, en su mejor ejemplo, frente al original, una proporción cuidadosamente refinada; por lo pronto, una rectificación típica, un afinamiento de ciertos ademanes del hablar, un llamado a cierta modulación menos enfática y más delicadamente decorosa* [2].

La caracterización es certera: al español peninsular sorprende gratamente, en la Argentina, el tono suave del habla y del ademán; la dulzura de la expresión. Ahora bien: nada indica que no sean certeras las afirmaciones de antes: hay un déficit de expresividad y de carácter... Hay algo más grave: una impotencia:

> *Toda la devorante fuerza de este continente tiende con desesperación a la voz. Su voz existe, pero inarticulada. Su voz es un grito* [3].

Cierto que hemos de descontar aquí el ademán dialéctico. Pero hay algo que preocupa profundamente al escritor y que está en contacto con lo que acaba de copiarse. Mallea odia las logomaquias. Recordábamos, en la lista de sus autores queridos, la presencia de los poetas esenciales, profundos; su odio a los razonadores y ergotizadores. Su lengua es, así, una lengua energética, grave, compacta, coherente. Una vigilancia extrema impide la frase hueca, con el mismo rigor con que se prohibe el vulgarismo o el tipismo [4]. Si sensible al mundo de las cosas, implacable en la ordenación expresiva de las mismas. La palabra es demasiado seria para ser objeto de un frívolo cubileteo.

> *Considerad lo que es un escritor: un hombre que renace perennemente de sus agonías por la palabra. Las palabras traen la imagen y la imagen el símbolo; en medio de la creación de un mito, el escritor se halla de pronto aludiendo misteriosamente a terribles elementos de un mundo desconocido que pugna por nacer* [5].

Nada más grave, para Mallea, que el dejarse arrebatar por el ritmo o el énfasis. Rigor, orden, medida; he aquí las claves de su estilo.

---

[2] *La bahía del silencio*, pág. 55. *El sayal y la púrpura*, págs. 169-171.
[3] *Conocimiento y expresión de la Argentina*, págs. 15-16.
[4] No quiere decirse con esto que falten absolutamente los vocablos porteños —galpón, compadrada o ferrocarrilero—; lo que falta casi totalmente son los porteñismos de expresión por las razones que se verán adelante.
[5] *Ob. cit.*, pág. 13.

Entre una brillante orquestación y un volumen, sólido y desnudo, su decisión está hecha. Mallea es un escritor, se halla saturado de responsabilidad. Su conciencia de artista aparece desde el primer estadio; el del menester—en apariencia humilde—de reclutar las piezas elementales del edificio. Ahora mentalmente responder a densas, profundas, inequívocas realidades, nunca a entelequias. Mallea condena en una ocasión a Girandoux por su «apariencia de calidad», por su ingenioso nihilismo [6]. Por eso se prohibe el arrebato, ya lírico, ya patético. En fin de cuentas, lo que se aleja de lo real y de lo humano.

> *Debido a una conformación natural de mi espíritu*—ha escrito en otro lugar—*me gustan tanto o más que las esenciales las cosas* substanciales, *las cosas grávidas, todo aquello que tiene cuerpo y, por consiguiente, peso. Me gusta mucho más la poesía de Claudel—que tiene una corpulencia, una «gaucherie paysanne»—que ciertas condensaciones poéticas, más parecidas a la perfección... He aquí que odio las fórmulas, los esquemas, los esqueletos estructurales* [7]. *(Y he aquí por qué este insobornable meditador resuelve todas sus inquisiciones en el ámbito tangible y humano de sus criaturas de ficción.)*

2

Así, pues, a Eduardo Mallea podría aplicarse aquella receta eficaz de Fray Luis, cuando «de las palabras que todos hablan elige las que le convienen y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone».

Pero acaso el escritor de hoy se encuentre más dramáticamente obligado al manejo de un lenguaje preciso. En el Renacimiento impele a ello un ansia de claridad y el goce virginal de registrar los impactos de la realidad. Hoy, como veremos, la superficie de realidad «registrable» es prodigiosamente mayor y de mayor dramatismo. En la misma línea de las frases copiadas anteriormente podríamos situar esta otra:

> *Lo que importa es expresar un conflicto antes que sentar un sistema.* Y, más abajo, *Todo gran arte es una apelación y el de nuestro tiempo lo será—creo—como ninguno por lo extremado y profundo de la dispersión que hay que llamar y ordenar. Mas para que una apelación sea grande tiene que ser al mismo tiempo la más universal y la más única, la menos teórica y la más humana* [8].

Anotábamos en el capítulo primero la alternancia en la obra de Mallea, de una sensibilidad receptora y de una inteligencia ordena-

---

[6] «¿Cuál es, pues, la privación que adolece la dramática de Giraudoux? Una privación de *materia,* sin duda. Una privación del denso *cuerpo,* que es lo que el *agonista expone y juega,* y sin la cual el agonista no tiene con qué luchar.» «La poesía hecha de pura abstracción es una abstracción y no una poesía.» *El sayal y la púrpura,* págs. 34-35.

[7] *Rodeada está de sueño,* pág. 34. También: «Al principio fué el verbo; esto no equivale a decir que fué la letra» (pág. 79).

[8] *El sayal y la púrpura,* págs. 52-53.

dora. El secreto del novelista estriba, justamente, en que los reflejos vitales no se agosten en razonamientos rígidos, y viceversa, que la razón jerarquice el tumulto de las expresiones vitales. En el equilibrio mantenido.

La vida, en primer término, y con ella el torrente mental, el tumulto de sensaciones y de apetencias, el cuadro complejísimo de fenómenos; en este sentido podríamos hablar de un existencialismo en la obra de Eduardo Mallea. Ahora bien: sobre este hormiguero vital, el novelista no actúa pasivamente; no recoge automáticamente reflejos interjeccionales, a la manera naturalista, o palabras en libertad al modo de surrealismo, sino que, por el contrario, por encima del producirse tumultuario de la realidad vital, el novelista camina de un modo coherente, lógico y, para decirlo de una vez, intelectual.

O, de otro modo, Mallea *traduce* la realidad a su lengua. Y, por decoro, esa lengua no puede ser nunca un «argot». De ahí que Mallea no pueda ser, por su naturaleza, un novelista de muchedumbres y que sus lectores hayan de reclutarse entre los capaces de entender el esfuerzo de apropiación de las cosas que fluyen o permanecen quietas. Incluso el diálogo, donde al novelista le es permitida una realidad «fotográfica», está sujeto—como veremos—a una rigurosa y lúcida vigilancia.

Consecuencia crítica: persiste a lo largo de la obra una conciencia artística operante que se resiste a ceder un solo bastión. No. La novela no es «un espejo a lo largo del camino». Este espejo—querido Stendhal—se vuelve demasiadas veces hasta reflejar el rostro del novelista. De ahí que encontremos en la obra de Mallea tan fuerte dosis de lirismo, y que, tantas veces, sus novelas nos reflejen su atopeya personal.

El ha dicho: *Novelista, al pensarlo todo, todo me lo incorporo* [9].

Otro motivo impide a Mallea la traslación pura y simple de la realidad a las páginas. No ya la necesidad de *traducirlas* léxicamente a un estilo decoroso, sino algo más importante: la necesidad de traducirlas—¡menos de Oscar Wilde!—para que adquieran interés literario.

> *Por interesantes que sean, los hombres que andan a nuestro alrededor no tienen, tales como son, ni contenido ni continente novelísticos. Es cuando se les puede proyectar* diferentes *cuando comienzan a adquirir el aura mágica* [10].

No intervenimos; anotamos. Nos hemos impuesto una sencilla, modesta, misión de «cicerone». De los textos de Eduardo Mallea vamos extrayendo, acá y acullá, aquellos fragmentos que puedan arrojar claridad sobre su ideario. El novelista no ha formulado un cuadro sistemático; el novelista ha derramado ideas, alusiones y—finalmente—nos ofrece su obra narrativa. El crítico elige y ordena. Esto es todo.

---

[9] *El retorno*, pág. 55.
[10] *Rodeada está de sueño*, pág. 88.

3

¿Qué es, pues, una novela para Eduardo Mallea? El escritor argentino ha demostrado las narraciones demasiado perfectas, pero sin interés.

> *Mire, éste es un libro escrito por alguien muy culto, extremadamente culto, que sabe escribir, indudablemente, hasta la prolijidad más perfecta, hasta no dejar ver ningún defecto. Cada párrafo del libro es una pieza individualmente delicada, y, sin embargo, se desprende del libro una extraña insuficiencia, un no llegar a ser del todo* [11].

Para Mallea, el secreto estriba en una mala dosificación del elemento *razón*—que interesa solamente a los eruditos, almas jueces— frente al elemento *vida*—que interesa a las almas vivas, a las almas-actores.

La definición, como todas, se presta a una discusión de la que tampoco saldrá la luz. Hay, en la novela clásica del Ochocientos, la posibilidad de unir el elemento dinámico del relato y el elemento estático o descriptivo en una armónica distribución cuyo secreto tiene, por ejemplo, Flaubert.

Pero la novela contemporánea conoce términos difusos, zonas desconocidas, continentes remotos que la novelística clásica desconocía. Mallea resume, en este punto, los estadios analizados por Berdiaeff, en los que el hombre—recorridas la etapa teocéntrica medieval y la antropocéntrica renacentista—se encierra de nuevo con las inmensidades—cielo e infierno—que halla esta vez dentro de sí mismo, dando lugar al «hombre subterráneo» de un Dostoievski. A esta tercera etapa añade Mallea otras tres: la que permite el examen exhaustivo de las cosas alrededor (Proust); la comprensión infinitesimal de sus sensaciones (Joyce, Freud) y la exploración subconsciente (los superrealistas) [12].

Pero antes de seguir adelante cumple una pequeña divagación acerca de los problemas que plantea la cuestión fundamental que aquí se debate y que tiende a averiguar, previamente, qué cosa sea una novela.

Dos géneros fundamentales hay y a ellos se reduce, en último término, toda expresión literaria. Por el primero, una realidad exterior es traducida a palabras; por el segundo, una realidad interior es, asimismo, convertida en verbo [13]. Epica y lírica. Ahora bien: está realidad común—verbo, palabras—, ¿no está «más acá» de lo externo y «más allá» de lo íntimo? La realidad exterior se «anuestra» al verterse en nuestra expresión, así como la realidad interior se «altera» (en el sentido filosófico), al convertirse en vocablos. Hay

---

[11] *La bahía del silencio*, pág. 67.

[12] *El sayal y la púrpura*, pág. 28.

[13] Los filósofos medievales llamaban a la gramática la *Ciencia de los modos activos de significar*. La literatura, podríamos añadir, es el *Arte de los modos activos de significar*.

en uno y otro caso una *traducción* y una *traslación* a esta zona neutral, y en cierto modo intermedia, en la que la plástica más remota o la emoción más íntima se transforman en un mismo *logos*, en análogo lenguaje.

Así, pues, toda expresión literaria tiene algo de fronterizo. Y en este sentido nada aparece más claro que la imposibilidad de dar términos fijos y excluyentes a los géneros literarios. En la poesía épica, ¿no existe la necesidad de que la emoción personal intervenga para convertir el hecho exterior en materia de poesía? La tempestad, el combate, la peripecia, están ahí, desde siempre. La poesía surge de una intervención personal del alma del vate, sin la cual no serían operantes aquellas realidades exteriores. Inversamente, la emoción —amor, nostalgia, ira—está en casi todas las almas; sólo algunas saben traducir y, en cierto modo, objetivar tan inefables estados espirituales.

Con la novela, estas oscilaciones son todavía mayores. La narración es fundamentalmente épica. Pero—como en el poema—el elemento lírico es necesario. El narrador toma parte en la acción; largos soliloquios están dirigidos al lector al margen de la acción misma. Pero el relato exige, por fin, la objetivación. Y esta objetivación presenta dos estadios: primero, la versión personal que de cada episodio—paisaje, tipo, peripecia—nos da el novelista; segundo, la intervención coloquial de los personajes. En este momento la novela se sitúa en el terreno de la obra dramática: es, toda ella, un diálogo, con mayores acotaciones—es cierto—que las del teatro [14]; pero objetivada hasta el límite de recoger «fenográficamente» las expresiones de sus criaturas.

Entonces cabe que el novelista se sitúe detrás de la escena, manejando apenas los hilos de los muñecos y dejándolos en una naturalista realidad. Los personajes hablan su *lengua franca*, ya pintoresca, ya rotunda. En ocasiones, la expresión se hace zafia, violenta, blasfematoria. En la escuela naturalista, lógicamente, se acentúa este afán de objetividad. El novelista, como un taquígrafo, va recogiendo las expresiones sucesivas de las almas enfrentadas. Es lo que se denomina estilo directo, ese estilo en el que la intervención del novelista se limita en apariencia a los clásicos «dijo», «añadió», «repuso», «contestó», «asintió», etc., seguidos de los dos puntos anunciadores. Para ello, insistimos, el novelista debe abdicar de su personal expresión y aceptar—miméticamente—la de sus personajes. Pues bien: en este sentido nos hallamos con una constante adversa. Casi nunca los personajes de Mallea dialogan con su propia voz.

Esta real incapacidad para el mimetismo no corresponde, como ya se supone, en escritor de tanto gusto, a una inhabilidad expresiva. Se trata, por el contrario, de una actitud coherente y continuada, que le impide ser otra cosa que él mismo; que le ordena situarse en

---

[14] El gran teatro clásico se caracteriza justamente por contener toda la emoción en el diálogo; por no confiar en el contorno—acotaciones, decorado, «clima»—, como acontece en el teatro barroco y en el romántico. Véase mi ensayo en *La ventana de papel*. Ensayos sobre el Fenómeno Literario.

el primer plano de sus paisajes—para interpretarlos—como en el alma de sus criaturas para darles su voz. Mallea se desdobla apenas; su lenguaje se transmite al de sus entes de ficción.

Largas narraciones suyas evitan, a través de páginas y páginas, la expresión directa. Cuando surge, concentrada, se carga de fuerza psicológica y se produce, en general, en los momentos culminantes del relato, en el término del forcejeo largo, silencioso, entre dos almas. Cuando Agata, en el paroxismo de su tortura, en la salvaje soledad de su vida, va a romper con su marido, el hosco y pétreo Nicanor Cruz, se produce el diálogo mínimo, que la circunstancia carga de tensión patética. Y, naturalmente, en la lengua coloquial pura.

> *—No podés más. Confesá que te harta.*
> *Agata alzó los ojos.*
> *—¿Qué cosa?*
> *—Esto. Velarme...*
> *Y se rió él, con su risa acre...* [15].

Y continúa, lenta, morosa, serpentina, la espiral del relato, los largos soliloquios, el cruce de las almas y de los paisajes.

Naturalmente que el diálogo se establece, puesto que sin él el fondo dramático y esencial de todo relato desaparecería. Y Mallea utiliza, para evitar el estilo directo, el llamado estilo indirecto, por el cual el escritor relata—él—lo que dicen los personajes; todavía en mayor escala lo que los alemanes denominan *erebte Rede* y nosotros *estilo vivencial.*

Este es, estilísticamente, el procedimiento más interesante. El escritor se sitúa *dentro* del personaje para seguir el hilo de su pensamiento. Su campo de observación es el monólogo interior. Los personajes de Mallea son seres de soliloquio; a través de sus circunloquios, el novelista nos va dando el contorno del alma de sus criaturas...

> *Agata no levantó los ojos. Siguió limpiando la mesa, luego fué a la cocina; volvió. ¿Qué le importaba un motivo más de horror? Todo este mundo está podrido y la llaga aparece donde quiera. Si no se hubiese inventado la palabra piedad... Pero ¿con qué fin sarcástico existe? Si la ley es brutal, ¿por qué hacerla más brutal con ilusorios paliativos? El infierno sería soportable si no existiera la palabra paraíso. ¿Para qué concedernos estaciones más allá de lo que experimentamos? No hay más que una estación en el mundo: es el charco. Pero lo que queremos, está visto, son puntos adonde huir...* [16].

He copiado un fragmento característico de algo que me interesa hacer notar: el novelista entra en el hilo de la meditación de su personaje y sigue su monólogo interior. Ahora bien: como este monólogo no tiene un estilo típico determinado, como no refleja automáticamente sino a través del personal decir del novelisa, llegamos

---

[15] *Todo verdor perecerá*, pág. 106.
[16] *Todo verdor perecerá*, pág. 63.

a la conclusión de que el hilo mental del personaje es, en realidad, el del escritor que se trasfunde a su criatura y le entrega sus propias meditaciones.

O, dicho de otra manera, Eduardo Mallea es fundamentalmente un ensayista tan dramáticamente apasionado por lo vital que elabora intelectualmente los datos que la vida ofrece creando una zona de compromiso entre la libre eclosión de lo biológico—la anécdota narrativa y el campo riguroso de las ideas personales.

He aquí cuál es la razón fundamental para comprender la incapacidad mimética de este escritor. Eduardo Mallea, hombre de pasión meditabunda, reparte entre él y sus personajes la vendimia de su vital experiencia en un enriquecimiento constante de ángulos de enfoque, que la trama novelesca multiplica y amplía. Naturalmente que esto restringe su público, puesto que nada encanta a la muchedumbre como el reflejo directo de la realidad—el éxito del cine—; podemos repetir que Mallea es un novelista para intelectuales, para gentes que quieran paladear el goce del esfuerzo para levantar la expresión a una altura prócer. «Siempre—ha dicho Eugenio d'Ors—al espectáculo que da el hombre culto pasándose al lenguaje de los incultos llamaré traición.»

Lo que se propone Mallea—y lo consigue casi siempre—es mantener, de esta suerte, una alta tensión artística para una prosa que, contadas veces, desciende a la expresión direca de los personajes. Novelas, pues, muy «literarias» (ya me entendéis) las de nuestro escritor. Muy literarias, además, por los reflejos literarios de sus figuras. Dejando aparte los interlocutores de *La bahía del silencio* (en los que su condición de «intelectuales» exceptúa por cierto de la repugnancia por el estilo directo que estamos comentando y que aparecen cargados de las preocupaciones habituales entre «gens de lettres»), es muy frecuente hallar proyecciones literarias en sus criaturas; cuando no acontece así—como en las simples y patéticas personas de *Todo verdor perecerá*—el novelista se cuida de hacer notar su *vacío de literatura,* su bárbara naturalidad.

Pero hay más todavía. En el fondo de su actitud monocorde, en la raíz de esta repugnancia a desdoblarse en voces plurales, en el fondo de esta voluntad de permanecer fiel a sí mismo hay un alegato moral que se levanta contra cualquier forma de histrionismo, entendiendo por histrionismo una extravasación del ademán que rompe y traiciona el gesto habitual y profundo de nuestras almas.

El personaje central del más importante de sus relatos—Agata Cruz—monologa parecidamente:

> *Al fin, ¿cómo pretender de uno ser uno más que uno mismo? Salimos de nosotros, pero por horas. Después de la vacación, de la diversión, otra vez volvemos al seno de la aciaga unidad.*

Para Mallea, la coherencia mental con que todos sus ámbitos novelescos caben dentro de su mente ordenadora, es una prueba de lealtad a una conducta. Este hombre, que tanto ha leído a Séneca, que ostenta una gravedad que no ha sido sorprendida nunca en pe-

cado de frivolidad, siente la sinceridad como un deber supremo y se revuelve contra cualquiera de las formas de «camouflage» que puedan disfrazar la raíz más íntima de la personalidad.

Poseemos en este sentido, además de la amplia prueba que suministra su obra, un magnífico alegato doctrinal. Se trata de su *Carta a Enrique de Montherlant*, incluída en su obra, ya explorada, *El sayal y la púrpura*. La intención fundamental es, sin duda, política y tiende a denostar ciertas formas de teatralidad colectiva; pero el punto de partida es válido para formular una doctrina estética. Hay, viene a decir Mallea, un estilo rico, vital, que tiende a lo apasionado y llega a lo delirante; su arrebatador efectismo es incuestionable; en el caso de Montherlant se exalta con los valores de la virilidad y se lanza a un culto de la exuberancia, llegando hasta

> *dar a su inteligencia la forma de algunos espasmos y a algunos espasmos la forma de una inteligencia; hacer aparecer el aparato de un orgullo ávido como el sello de una fuerte magnitud personal; prestar a la acumulación de cierto ritmo de efusiones, despechos, menosprecios, aislamientos, soberbias, la calidad de una estructura heroica; engañarse diabólicamente con el aire de un señor desdeñoso que da la medida de oro de lo humano. En suma, imponer a ciertas exaltaciones espasmódicas el lenguaje de las crisis de conciencia* [17].

Al llegar a este punto, Mallea exclama, con razón, que las crisis de conciencia tienen un lenguaje más sobrio. Y, frente al modo de Montherlant recuerda, en otro punto, la manera de Péguy: «lo importante no es la justeza de una voz, sino su *existencia*, su humanidad, su verosimilitud, su parte de ayuda, de calor». «Benditas sean —añade, definiéndose—, benditas sean las voces que, lejos de raptarnos, nos acercan a la tierra y nos proporcionan la medida de nuestra particular obligación.»

He aquí la grave y elegante continencia mental de Eduardo Mallea, lo que explica su repugnancia al histrionismo. No en vano cita una vez más a Séneca en este trabajo y le diputa como el pensamiento más ejemplar para el espíritu efímero de nuestro tiempo. Gravedad. Estoicismo. No espectacularidad. Y, ya lo vimos antes, «una exaltación severa de la vida». ¿No tenemos ya todo el paradigma de la raíz hispánica de Eduardo Mallea?

Guillermo Díaz-Plaja.
Mallorca, 305.
BARCELONA (España).

[17] *Ob. cit.*, pág. 95.

3



HERMANOS

TIRSO DE MOLINA Y AMERICA

POR

MANUEL GARCIA BLANCO

ESTUDIANDO la reiterada presencia de América en el teatro de Lope de Vega, nos ha resumido el profesor argentino Marcos A. Morínigo (1), cuál era la atracción que aquellos parajes despertaron en los escritores españoles de nuestros Siglos de Oro. No deja de ser sorprendente lo escaso de las menciones a tales latitudes a lo largo de las letras durante el primer siglo del descubrimiento y colonización. De todas las manifestaciones, y es lógico, la que va en vanguardia en sus apreciaciones sobre el Nuevo Mundo es la historiografía, movida de un plausible y necesario afán informativo sobre aquel conjunto vital tan distinto. De ahí que correspondan a un historiador, López de Gómara, estas palabras escritas al mediar el siglo XVI, al juzgar dicha empresa como «la mayor cosa ocurrida después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo creó». La literatura de imaginación, en cambio, con la excepción que luego diremos, no se siente atraída por el tema americano. El mundo caballeresco, el pastoril, la poesía lírica, fieles a su tradición como géneros literarios, ofrecían poco margen para la vida real y cotidiana, e incluso la poesía culta, tan embebida de la inquietud espiritual del Renacimiento, hace poco caso de la epopeya que al otro lado del mar se está desarrollando. Sin embargo, no faltan menciones más o menos vagas, a veces concretas, como las que ordena el citado profesor argentino en su libro, partiendo de una muy temprana, la de Fray Ambrosio de Montesino, en su *Cancionero*, publicado en 1508. Las restantes son de cosas precisas, y raramente reflejan una inquietud de época. De todas ellas extraigo estas dos por su interés: una, del poeta salmantino Cristóbal de Castillejos, aludiendo a las Indias como país de riquezas y a la difusión en ellas de la lengua española; y otra, del famoso *Auto de las cortes de la muerte*, que data de 1557, en el que recoge las quejas de los indígenas

ante la rapacidad de los conquistadores, con lo que da un viraje literario al gran problema de la colonización que planteó el P. Bartolomé de las Casas.

En este panorama de comedido interés por un tema extraordinario es una explicable excepción el proceder del teatro español clásico. Género popular, espejo de la vida hispánica en aquellas décadas, no podía estar ausente su gesto atento hacia lo que aquella empresa significó. Y así lo hizo justificando sus características de género vivo, cambiante, pronto a toda sensible vibración contemporánea o histórica. Porque otra modalidad, bien popular también, de la que ampliamente se sirvió el teatro—me refiero al Romancero—ya no tuvo arrestos para poetizar la conquista, prorrogando la veta del romancero fronterizo, crónica poética de la guerra de Granada. Los romances españoles pasan a América y en ella viven hoy, como en todas las latitudes a que los españoles llegaron; pero la vena épica estaba en crisis, y son poetas cultos quienes, en un vano remedo de tonos populares, se acuerdan de alguna figura ingente del descubrimiento como la de Hernán Cortés. Las terminantes afirmaciones de Menéndez Pidal a este respecto me relevan de insistir más sobre el tema.

Ecos americanos en la obra de Tirso

Cultivador nuestro Tirso de Molina del género dramático, y conocedor directo, además, del continente americano, es natural que abunden en sus obras menciones sobre la vida en aquellas tierras. Sin embargo, es justo que anticipemos que no son ni más numerosas ni más profundas de las que aparecen en las de autores contemporáneos suyos como Lope de Vega, cuya imaginación y pródigas lecturas suplieron el conocimiento auténtico de tales climas. Incluso en la trilogía que dedicó a los hermanos Pizarro—y que por falta de espacio analizaremos en otra ocasión—falta la visión directa del paisaje americano, aunque abunden las alusiones tangibles y concretas.

Y rehuyendo el hacer una desmayada enumeración de éstas, voy a presentarlas engarzadas a los temas que más hirieron la sensibilidad, no sólo de Tirso, sino de nuestros escritores de aquellos tiempos.

1. *Las Indias, tierra de oro y riqueza.*

Es el tipo más común del interés literario por una faceta de aquel continente, que responde a un hecho real: el de la llegada de los galeones con ricos metales que venían a dar brillo a la vida española de la metrópoli. Ese río de oro tiene entrada por el puerto de Sevilla, cuya Casa de Contratación centraliza el comercio con el Nuevo Mundo. Por eso doña Petronila nos dice en la comedia titulada *La huerta de Juan Fernández:*

Al mar restituye el Betis
los bienes y hacienda misma
que en veces por tantos años
nos feriaban de las Indias. (Jornada I, Escena 3.ª)

Y en la misma comedia nos dice el personaje citado:

a aquel orbe todo de oro,
hoy español, antes inga. (Ibid.)

En alguna ocasión, como en la comedia *La villana de Vallecas*, es don Gabriel quien, al saber que don Pedro acaba de regresar de las Indias, lo primero que le pregunta es por la plata:

= DON GABRIEL.—*¿De dónde venís, Señor?*
= DON PEDRO. —*De Cuenca inmediatamente*
y de las Indias después.
= DON GABRIEL.—*¿Mucha plata?*
= DON PEDRO. *El interés,*
como siempre está en creciente,
todo lo juzga en menguante. (I, 6.ª)

Pero aquel contingente de oro y plata de que tanto precisó el Emperador para sus campañas en Europa, iba muchas veces a aprovechar a los banqueros. El magnífico estudio del profesor Ramón Carande sobre este tema es bien terminante (2). Pero he aquí un eco literario. Procede de la comedia *En Madrid y en una casa*, y es el gracioso Majuelo quien, con gran desenfado, refleja un sentir general:

Aunque vengan del Pirú
virginales intereses
hallarlos es maravilla;
pues después que hay en Castilla
barbirrubios ginoveses,
dicen que es cosa tan rara,
que no se ha de hallar en ella
un doblón ni una doncella
por un ojo de la cara. (I, 1.ª)

Por este camino se iban, como dijo Tirso, «los tesoros que le pechan, paladiones de las Indias» (3), o los que llama el don Fernando de su comedia *Por el sótano y el torno*, «esquilmos del Nuevo Mundo» (I, 15.ª).

2. *Las Indias, tópico poético.*

Esta primera impresión de la riqueza del nuevo continente iba a convertirse—y Tirso nos lo acredita también en una ponderación retórica—en un lugar común de la poesía, siempre que de encarecer algo se trate. Creo que es suficientemente expresivo este pasaje de su comedia *La villana de la Sagra*, en el que don Pedro, ponderando a un anciano, exclama:

¡Oh, viejo venerable! ¡Oh canas santas!
Jamás la muerte vuestra plata impida;
que dorará el Perú de mi riqueza
el blanco Potosí de tu cabeza! (II, 15.ª)

Del mismo modo, el don Martín de *Don Gil de las calzas verdes*, no sabiendo cómo agradecer las buenas nuevas que de su amada recibe, puede decir:

Quisiera en albricias daros
el Potosí; esta cadena
aunque de poco valor
en fe de vuestro deudor. (II, 11.ª)

Y, por eso, también que don Hernando, en *La huerta de Juan Fernández*, lanzado ya por el camino de las ponderaciones y los encomios, acuda al símil de la riqueza indiana, diciendo:

No trocaré desde hoy más
estos jardines elíseos,
estos dichosos burieles,
por la silla del imperio,
estas fuentes y este sitio,
por la silla del imperio,
por los brocados del persa,
por las púrpuras del tirio. (I, 2.ª) (4).

Hasta por una extensión semántica del sentido cabe aplicar estos conceptos no a los preciosos y al fin viles metales, sino a la belleza femenina. Así lo hace don Gonzalo de *En Madrid y en una casa,* ponderando la de su amada:

Es Serafina, en quien ven
los más desinteresados
Indias de hermosura, *en quien*
quiso la naturaleza,
asombrándonos, hacer
un mayorazgo de gracias
para envidiarlas después. (I, 6.ª)

En sentido opuesto este cúmulo de riquezas puede ser la causa de adoptar una decisión contraria, lo que la valora hasta llegar a los límites de lo heroico. Por eso el voluble caballero leonés de la comedia *La celosa de sí misma,* llamado don Melchor, puede blasonar de su firmeza, diciendo:

Porque yo no me casara
con ella, si despojara
al Potosí *de sus pesos.* (III, 7.ª)

Estas menciones y alguna más trazan la escueta geografía del oro en las obras de Tirso, menos abundosa y variada que la que nos ofrece el teatro de Lope de Vega. En aquéllas apenas cuentan el Perú y Potosí; en éste los nombres son más numerosos, ya que a los citados se unen Méjico, Chile, Panamá, el Río de la Plata, Brasil, Cartagena, y como emporio de toda riqueza, en cualquier orden, la casi mítica Jauja.

3. *Valores exóticos de las Indias.*

He aquí otra característica bien pungente para los españoles de entonces. Posiblemente la que primero hirió su sensibilidad. Todo un mundo nuevo se abría ante sus ojos. Lo habían entrevisto en el cortejo de indígenas, cosas y animales que trajo Colón de su primer viaje. Lo anotó minucioso Nebrija, desde su sitial de Salamanca, para incluir en su Diccionario las primeras voces americanas que tomaron carta de naturaleza en nuestra lengua. Menciones todas de tipo objetivo y directo. La empresa gigantesca de la colonización de un continente pudo encontrar escasa atención en la literatura española del siglo XVI, llegar incluso a menospreciar, a subvalorar hazañas épicas antes no vistas, como

dando la razón a la amarga queja de uno de los conquistadores, Bernal Díaz del Castillo, cuando escribía: *Nosotros, sin saber cosa ninguna, le ganamos esta Nueva España, sirviendo a Dios, al Rey y a toda la Cristiandad* (5); pero la incorporación a la vida nacional de aquellas nuevas muestras de lo que en las Indias había y a España se importaba, tenía que herir a cualquier imaginación. Y esos heraldos de la fauna y de la flora americana encontraron amplia resonancia en el teatro español. Por lo que a Tirso se refiere, he aquí algunos ejemplos.

Prescindiendo de aquella cita de la mona de Tolú que se contiene en *El Burlador de Sevilla*, especie que había hecho famoso, entre otros, el soneto de Góngora, en el que hay un verso tomado de Garcilaso:

> *¿Son de Tolú o son de Puerto Rico,*
> *ilustre y hermosísima María,*
> *o son de las montañas de Bujía*
> *la fiera mona y el ilustre mico?* (6).

veamos otros ejemplos de nuestro mercedario.

Una vez, en *La celosa de sí misma*, se acuerda de dos espantables monstruos de la fauna americana, aunque muy incidentalmente, con un puro valor retórico. Me refiero a aquella escena entre don Melchor y su criado Ventura, cuando al preguntarle al primero si es realmente feo, replica el segundo:

> *Pues siendo pobre,*
> *¿hay Sacripante, hay Brunelo,*
> *hay* tiburón, *hay* caimán,
> *más asqueroso y más fiero?* (I, 5.ª)

Mayor interés tiene otra alusión, en la que de paso se recoge la mención de una piedra preciosa, guirnalda del nuevo continente. Podemos leerla en *La Villana de Vallecas*. Dice don Gabriel:

> *Entre esmeraldas brillantes*
> *guarda un cofre* de carey.

Y añade Cornejo, su criado, como entendido:

> *—Así a la tortuga llaman*
> *las Indias que oro derraman.* (II, 1.ª)

Casi en los mismos términos vuelve a referirse Fray Gabriel Téllez a la tortuga de mar, típica de las Indias Orientales, en su obra en prosa *Los cigarrales de Toledo*, aparecida en 1621, en cuya introducción se encuentran esas palabras: *Y así llevó por mejor invención, don Lorenzo, un cofrecillo de carey (así llaman a la tortuga en las Indias) guarnecido de plata...* (7), encomendando la aclaración del criado en la comedia, a un paréntesis en la prosa.

Pero son más abundantes y precisas las alusiones a la flora americana, como vamos a ver. Coloco en primer lugar la de la comedia últimamente citada, *La villana de Vallecas*, cuya trama, como es sabido, se basa en la confusión de equipajes en una venta próxima a Madrid, entre el de un caballero español y otro que viene de Méjico. Para asegurarse de que el segundo es realmente un indiano, pregunta inquisitivo Agudo, el criado:

Ahora entra el hablar yo
a pagar de mi dinero,
que ese pardo caballero
la maleta nos llevó
por mi culpa y nuestro daño
en Arganda, y que en su vida
vió a Méjico; y si es servida
salga aquí y verá su engaño.

Y si no, porque aproveche,
respóndame a este argumento.
Las islas de Barlovento
¿cuantas son?, ¿dónde es Campe-
¿cómo se coge el cacao? [che?
guarapo, *¿qué es entre esclavos?*
¿qué fruta dan los guayavos?
¿qué es cazabe, *y qué* jaojao?
(II, 9.ª)

El cuestionario es bastante completo. Desde la noción geográfica de las islas de Barlovento, de la localidad mejicana de Campeche y del cultivo del cacao, contiene además tres o cuatro términos precisos y vivos en aquellos parajes: el jugo de caña dulce llamada *guarapo*, del que se obtiene el azúcar, y con el que se hace una bebida, voz familiar en tierra de ingenios cañeros como Cuba, Santo Domingo y Puerto Rico; un árbol americano que produce una fruta, la *guayaba*, con la que se hace una excelente pasta de dulce, imborrable recuerdo de los que conocemos aquellas islas; la voz indígena *cazabe*, con la que se designa una especie de torta o pan hecho con harina obtenida de la raíz de otra planta, la yuca; y el *jaojao*, variedad de cazabe, más fino, y nombre de planta (8).

Creo sinceramente que en este pasaje perviven recuerdos y experiencias personales de Fray Gabriel durante su estancia en Santo Domingo, puesto que tales voces son antillanas.

Y en esta misma comedia hallamos la mención de otras frutas tropicales, cuando al disponer Agudo la cena para su señor en la venta le ofrece para postres indianos o españoles, a su elección, todo este panorama frutal:

Y si en postres asegundas
en conserva hay piña indiana,
y en tres o cuatro pipotes
mameyes, cipizapotes;
y si de la castellana
gustas, hay melocotón
y perada; y al fin saco
un túbano de tabaco
para echar la bendición. (I, 5.ª)

El panorama, con ese humeante veguero por contera y culminación, es bastante seductor. Y aunque luego hablemos del tabaco, procede señalar ahora que el *mamey* es voz indígena con que se designa un árbol y su fruto; y *cipizapote*, voz india mejicana que se aplica a la piña o níspero americano, fruta delicada, que entonces y actualmente, en un hoy un poco lejano, se consumía en España en conserva.

En este apartado de la flora exótica merecen lugar aparte el chocolate y el tabaco. Ya vimos una alusión de Tirso al cultivo del cacao; oigamos ahora otra, un poco más circunstanciada, en la que se nos ofrece un cuadro de ciertas actividades de la vida cortesana en el Madrid de 1600. Procede de una comedia, *Amazonas en las Indias*, de tema americano, muy apropiada para recursos costumbristas de esta especie. Habla el capitán Carvajal con la reina de las Amazonas, y su voz trae a la selva que bordea las aguas del río de este nombre un eco de parajes y usos madrileños:

Si en la corte de Castilla
un medio ojo me embistiere,
y por la calle Mayor
(donde son sus mercaderes
escollo de toda bolsa,
sus coches nuestros bajeles
que en cualquiera tienda encallan,
y sus ninfas holandeses),
pudiérasme ejecutar
en colonias, alfileres,
guantes, bandas, rosas, dijes,
o más arriba en joyeles,
polleras, basquiñas, naguas,
y lo que este siglo teme
en cajas de chocolate:

que para que desesperen
los Píramos de vellón
(conforme de allá me advierten),
el diablo inventó a Guaxaca,
Guatemalas y Campeches;
pues después que se conocen
en nuestra nación, se beben
en tres jícaras, tres damas,
cien escudos en dos meses.
Pero aquí si no es que pidas
del modo que Eva a la sierpe,
o plátanos o guayabas,
sólo tengo que ofrecerte
con bizcochos de estos riscos,
chocolates de estas fuentes.
(III, 7.ª)

Es decir, que la distancia y el paraje condicionan el acatamiento que el capitán desea rendir a una mujer indígena; y al evocar lo que para expresar aquél hubiese hecho en Madrid, nos brinda un cuadro animado de su calle Mayor, de las costumbres cortesanas y de la novedad que aun perduraba acerca del consumo del chocolate. (Hace algunos años la curiosa revista *Correo erudito*, de Madrid, dedicó un número monográfico al chocolate —como dedicó otro a las barbas—, y creo que en aquella antología de textos reunidos haría un excelente papel este pasaje de la comedia de nuestro mercedario) [9].

Respecto del tabaco, junto al texto aducido de *La villana de Vallecas*, deben ser considerados otros dos, de otras tantas comedias. Uno aparece en la titulada *Averígüelo Vargas*, cuya acción transcurre en Portugal, a mediados del siglo XV, antes, por tanto, del descubrimiento de América, lo que no impide a nuestro autor dar el nombre de Tabaco a uno de los lacayos que en ella intervienen. Por cierto que, una vez llegado a la corte portuguesa, siente la insatisfacción de su nombre, y ya que no le es posible cambiarlo, aspira a que le den el tratamiento de *don*, lo que es una fina alusión de Tirso al cambio social que se estaba operando en las costumbres españolas, como luego había de ocurrir en América, después de la revolución del siglo XIX, en relación con las fórmulas de tratamiento. Dice así el propio lacayo:

que no he de ser más Tabaco,
o le he de echar el tacón
de un don; que no es mal ensayo
que Don Tabaco me nombren
aunque los dones se asombren
de haber hecho un don lacayo. (II, 2.ª)

El otro texto lo encontramos en la comedia *En Madrid y en una casa*, y es la dueña Ortiz la que, recogiendo una de las consecuencias del empleo del tabaco, la aplicará filosóficamente a la experiencia incipiente de su uso:

¿A quién no aturde una peste
si acomete repentina?
Yo de tu beldad presumo
que es como el tabaco en humo
que al principio desatina. (II, 10.ª)

Y en cuanto al uso del rapé, tan prestigiado socialmente en el siglo XVIII, creo que es buen antecedente esta alusión de Cristal, el gracioso de la comedia *No hay peor sordo*... Dice don Diego:

Un gran dolor de cabeza
que me ha causado el camino.

Y replica Cristal:

Este es ramo de ajaqueca,
mal antiguo; el ejercicio
le alivia, y más si echa flemas,
tomando tabaco en polvo
y estornudando a docenas. (I, 8.ª)

4. *Las Indias, lugar remoto.*

Esta modalidad del nuevo continente no ofrece muchas variantes en las obras de nuestro mercedario, aunque él tuviese experiencia personal de la distancia que las separa de España. Consten, sin embargo, estas menciones, quizá no muy expresivas, salvo en los casos en que su empleo tiene un marcado matiz retórico o tópico. En *El amor médico*, uno de sus personajes, don Gonzalo, que espera ser nombrado gobernador de La Habana, disuade del viaje a su amigo don Gaspar, con estas palabras:

No os aconsejo el viaje
que al Oriente disponéis;
Indias más cerca tenéis,
y en más seguro paraje. (I, 2.ª)

Y en *La villana de Vallecas*, encomia don Gabriel las condiciones de una dama, de tal calidad que su estima ha llegado a las Indias:

No ha mentido la fama voladora
que en Indias vuestro talle encareciendo
las damas mejicanas enamora. (II, 2.ª)

A los viajes ultramarinos, y aunque en *Los cigarrales de Toledo* Tirso había escrito que el que se hace por agua «cuando es próspero, gana muchas leguas al de tierra», se refiere nuestro autor en *La villana de Vallecas*, aludiendo a los transportes colectivos, más lentos pero más seguros, de las flotas. Así dice don Pedro:

Tres meses ha que en un navío de aviso
le escribió que en la flota venidera
me embarcaría, y para aviarme quiso
que en barras treinta mil pesos trajera. (I, 10.ª)

La distancia y la inseguridad obligaban al olvido en las ausencias y a una comunicación postal deficiente. Por lo primero, temiéndolo, dice la doña Magdalena de *La celosa de sí misma:*

¿Quién mandó jamás de veras,
aunque se fuese a las Indias,
a su amante que a otra quiera? (III, 18.ª)

O dando por consumado el olvido, exclama don García en *No hay peor sordo...:*

No hay acordarnos más dellos
que si estuvieran en Indias. (II, 17.ª)

Y la inseguridad de las comunicaciones se refleja muy bien en lo que dice el gracioso lacayo Ventura, en *La celosa de sí misma,* ante la extrañeza de su amo al ver cómo pululan las damas enlutadas ante la iglesia de la Victoria, de Madrid:

Serán como cartas de Indias
que se escriben duplicadas. (III, 8.ª)

Las Circes de estos periplos, nada atrayentes y por ello más crueles, eran los piratas y corsarios, y a ellos era obligada la alusión siempre que de las Indias se tratase. Y sin necesidad de personalizar en torno a individualidades destacadas como Drake, a cuya figura dedica Lope un extenso poema épico, cabe la mención de la nacionalidad de tales piratas —Inglaterra y Holanda— e incluso la de sus madrigueras al norte de las Antillas, en las Bermudas y en las Bahamas. Así nos lo indica el gracioso Ventura de *La celosa de sí misma,* aplicando metafóricamente la idea de tales peligros a la vida cortesana del propio Madrid. Oigámosle:

¿Mar dices? Llámale así,
que ese apellido le da
quien se atreve a navegar
y advierte que en esta calle
la canal de Bahamá,
cada tienda la Bermuda,
cada mercader inglés
pechelingue u holandés
que a todo bajel desnuda.
Cada manto es un escollo.
Dios te libre de que encalle
la bolsa por esta calle. (I, 3.ª)

El término «*pechelingue*», evidente corrupción de la frase inglesa «*peak english*», tenía un sentido equivalente al de pirata o hereje, y es siempre marcado su tono despectivo. Baste recordar cómo el alférez en la comedia *Marta la piadosa* (II, 2.ª) sitúa en un mismo plano al referirse al ataque de los piratas berberiscos a la fortaleza de La Mamora, en el norte de Africa, a los moros y *pichelingues,* o *pechelingues.*

La suprema expresión de la lejanía americana está en el lema imperial Non Plus Ultra, que pasó al escudo nacional, y que como es de rigor aparece muchas veces en los textos de estos siglos que se refieren al Nuevo Mundo. Conservando, en ocasiones, el sentido de hecho prodigioso, como realmente lo fué. Por eso puede decir en plena aventura nocturna el don Baltasar de *Desde Toledo a Madrid:*

Pondré en ella [en la noche] el non plus ultra
de los prodigios, si salgo
con éste. (II, 6.ª)

Y el alférez antes citado de *Marta la piadosa* puede blasonar de la pericia náutica de los españoles ante las costas de Túnez, con estas palabras:

Estorban que desembarquen
los argonautas insignes
que el non plus ultra extendieron
desde Cádiz hasta Chile. (II, 2.ª)

Y por extensión semántica, el don Fernando de *Por el sótano y el torno,* puede encarecer ante su criado Cristal la belleza de una dama diciendo que es el non plus ultra de amor. Análogo empleo retórico de términos primitivamente circunscritos a una vigencia americana, como anteriormente vimos de las Indias en general.

5. *Los indígenas del Nuevo Mundo.*

Habiendo residido Tirso en la isla de Santo Domingo, en la que como en las otras islas antillanas la población indígena —los caribes— desapareció en las primeras décadas de la conquista, es natural que su experiencia y recuerdo de los indígenas americanos sea puramente libresco. No faltan, sin embargo, alusiones a los pobladores precolombinos de aquel continente, con quienes en otras partes de América convivieron los conquistadores españoles, y cuya presencia en la vida de la colonia es palpable sea como enemigos de los soldados del rey de España, sea como aliados suyos, pues la empresa, a medida que cuajaba en una ordenación, tuvo un sentido político que aconsejaba colaboración con el indígena, salvo cuando la resistencia armada —es el caso de la Nueva España, el del Perú o el de Chile— imponía normas bélicas.

De carácter libresco parecen ser alusiones como las que hacen don Rodrigo y Chinchilla en la comedia *Quien calla otorga.* El primero se refiere, muy de pasada, a la religión primitiva de los indígenas, cuando dice, en una ponderación retórica:

mi ardiente pensamiento
la adora más que el indio al rey del día. (I, 3.ª)

y el segundo alude burlescamente a la morfología del indio en este trozo:

¿Hay tal esterilidad
de narices? En las Indias
puedes pretender, por chata,
una plaza de cacica. (II, 14.ª)

También la doña Jerónima de *El amor médico* alude a vagas costumbres indígenas, marcadamente primitivas, en este fragmento:

Dicen que en Indias hay gente
que porque a un cacique vieron
sin un diente, todos dieron
luego en sacarse los dientes. (I, 1.ª)

El editor reciente de esta comedia, mi compañero señor Zamora Vicente, indica en nota a este pasaje que no ha conseguido hallar la fuente de tal información, viendo en él un resto de algo oído personalmente por Tirso en su viaje a América. Yo me inclino a creer que se trata de un relato tópico, pues lo encuentro, con leves variantes, en una obra eminentemente retórica y literaria como es *De la fingida Arcadia,* homenaje dramático de nuestro autor al Lope pastoril de la novela así titulada. En efecto, al comienzo de la jornada segunda, dice Alejandro:

Provincia hubo, cuya gente,
mandó a cada cual, por ley,
por faltar un diente al rey
que se sacase otro diente.

Y recuérdese que antes ha referido este personaje otro hecho semejante censurando este cortesano espíritu de imitación servil, cual es el de aquel privado que por ser algo cojo el rey, dió en imitarle, con lo que la corte se llenó de cojos aduladores.

Donde más abundan las alusiones a la vida de los indígenas americanos es en la trilogía que Fray Gabriel dedicó a los hermanos Pizarro, ya que en dos de ellas la acción transcurre en el propio continente. En la titulada *Amazonas en las Indias,* hay menciones de especies de la fauna americana como el caimán, los zambos, monos, papagayos, pericos y catalinas, niguas y los terribles mosquitos tropicales llamados gegenes; también salen a plaza otros representantes de la flora como la yuca, ñames, agios, papayas, guayabos, cocos y piñas, bejucos y pitas, sin contar las que recogen especies como el árbol de la canela, el de la quina y el de la goma. En esta comedia, como en la titulada *La lealtad contra la envidia,* son citados tribus y personajes indios, como el inca Vaynacap, los zumacos, el caudillo Guainacap, Yupangui, los guacas, los huhahura, los omaguas, yanaconas, yucambos, etc.; y en ambas son numerosas las menciones de nombres geográficos como el Cuzco, Lima, Quito, Marañón, Jauja, Chupas, Chachapoyas, Quinja, los Andes peruleros, Mainas, Guemas, Urariñas, Cerbataneros, Cocamas, Troncheros, Guainos, Paninas, Guamanga, Arequipa, Chuquisaca, Tambo, Tumber, Portobelo y *otros mil que a la ignorancia darán (si los nombro) risa,* según nos dice el capitán Caravajal, héroe en el Amazonas, pero muy pendiente de la reacción del público de los corrales que asistía a las representaciones.

Cultura libresca, no experiencia directa, que procede de los relatos de los historiadores y soldados de la conquista, de la que hay más nutrida representación en el teatro de Lope; la que era de esperar en inquietos lectores y fieles espectadores de su tiempo.

6. *La vida en las Indias: el indiano.*

Este tema, en cambio, para el que no era preciso el viaje ultramarino, tiene más resonancia en la obra literaria de Tirso de Molina, nacida de la simple observación de lo que en Madrid ocurría. Pero para nuestro objeto tiene un evidente interés, ya que quien nos ofrece estas observaciones había vivido en la colonia y contaba, por ello, con base real para un seguro discernimiento.

Un primer matiz, que nos revela la mutua actitud vigilante de la colonia

y de la metrópoli, le encontramos en *La villana de Vallecas,* en un diálogo entre don Pedro, indiano que vuelve de Méjico, y su criado Agudo:

Dice aquél: *¿Cómo puedo*
si ha un mes que desembarqué
en San Lúcar y llegué
de Méjico?
AGUDO: *¿Pintótela algún poeta?*
DON PEDRO: *No, sino la fuerza mucha*
de la verdad, que pasada
por agua, *es más estimada,*
porque allá, tarde se escucha.
Fama, Agudo, que ha llegado
limpia a Méjico, y a prueba
de las lenguas, *¡cosa nueva!*
Y remata AGUDO: *Y más* donde es tan usado
el murmurar, *que sin ciencia*
colige toda criatura:
«¿Indiano?, luego murmura»,
bien vale la consecuencia. (I, 5.ª)

Esta fama del indiano aparece con reiteración, salvando las aportaciones no humanas de aquel continente. Por eso puede decir doña Serafina, en la misma comedia, con tono casi aforístico:

Razón el que afirma tiene
que cuanto de Indias nos viene
es bueno, sino es los hombres. (III, 11.ª)

Y en *La celosa de sí misma,* la dueña Quiñones puede prevenir a doña Angela con estas palabras:

Yo que este aviso te doy
y tengo engaños de indiana (III, 5.ª)

Lo que no quita para que arrastrado por el impulso retórico, un galán venido del otro lado del mar sea calificado de *Paris indiano,* o una dama indianesa estimada como un ángel, tal como leemos en la citada comedia *La villana de Vallecas.*

Junto a esta sutil apreciación de cómo se prevenía el cortesano frente al indiano, tiene menos valor, y cae en lo banal, la estimación de sus riquezas, que hoy perdura en los españoles de aquí ante el que de aquellas tierras regrese. Pero no falta tampoco en las obras de Fray Gabriel Téllez con su corolario de la actitud defensiva del indiano ante la nube de parientes pedigüeños e interesados. Por eso dice el don Pedro de la misma comedia:

Y sin darme a conocer
a deudos impertinentes
(que a título de parientes
salteadores suelen ser
de la perseguida plata,
más segura de escapar
de los peligros del mar
que de un pariente pirata). (I, 5.ª)

En sentido contrario son esos motejados parientes los que blasonan de tener

familiares—presumiblemente ricos—en las Indias. Por eso don Baltasar, disfrazado de mozo de mulas, en la comedia *Desde Toledo a Madrid*, al hacer su padrón, no al uso pastoril de enumerar sus habilidades, sino ofreciendo sus bienes como partido para un buen casamiento, dice así:

Tengo cinco camisones,
dos sombreros, tres valones,
y un gabán para el invierno:
en Indias un par de tíos,
un sobrino colegial... etc. (III, 8.ª)

El indiano que trae dinero contante, es un buen partido, como el capitán Urbina de *Marta la piadosa,* y tal cualidad se descubre pronto porque quienes la poseen la ostentan un poco fachendosamente, o aludiendo, como de pasada, a los pesos amasados en el nuevo continente: El mismo capitán Urbina da pie para que se le juzgue buena proporción para el matrimonio, al decir ostentosamente:

De Indias traigo ganados,
caro amigo, cien mil pesos
que allá llaman ensayados. (I, 8.ª)

Y la Polonia de *Por el sótano y el torno,* pondera las excelencias del novio indiano que doña Bernarda destina a su hermanita, diciéndonos:

Y a la viuda ha prometido,
porque la tercera ha sido,
para la primera flota
(pues el novio es perulero)
diez mil pesos ensayados
con que olvidando cuidados
del matrimonio primero,
busque nueva compañía. (I, 3.ª)

También el don Jerónimo de *La celosa de sí misma,* blasonará de amar a una doncella que reúne condiciones semejantes, aunque por heredamiento:

Tengo un padre perulero,
que de gobiernos cansado,
treguas ofrece al cuidado,
y empleos a su dinero.
Ciento y cincuenta mil pesos
trae aquí, con que casar
una hija, en quien lograr
intereses y sucesos,
que en Indias le hicieron rico. (I, 2.ª)

Más trascendencia tienen, a mi modo de ver, las alusiones que puntualizan la actitud de desengaño que siente el indiano que viene a la corte, al contrastar su realidad con el sueño que allá se forjó, aunque no faltaban entre los detractores los propios españoles que a las Indias se iban a servir un empleo o a hacer fortuna: El pasaje es curioso y procede de la tan citada comedia *La villana de Vallecas,* auténtica mina en estas menciones de tema americano: Don Pedro dice a su criado:

Agudo, ¿aquesta es España?
¿Castilla y su corte es ésta,
tan celebrada en las Indias,
en el término y llaneza?
Los que de España pasaban,
nos decían en mi tierra
que las dobleces y engaños
eran naturales della. (II, 15.ª)

Esta actitud rencorosa del español que pasaba a las Indias, tenía su réplica en la que para los nuevos inmigrantes observaban los llegados anteriormente. De este matiz no hay rastro en nuestro autor, pero de él hay pruebas literarias en un famoso soneto del siglo XVII, que comienza así: *Viene de España por el mar salobre/a nuestro mejicano domicilio*..., que revela el odio con que eran mirados los que venían a disputar a los que llegaron antes las oportunidades que el Nuevo Mundo ofrecía [10].

Otras alusiones a la vida en las Indias pueden espigarse en Tirso de Molina, como las que se refieren a los dos grandes hechos biológicos del criollo y el mulato. Al primero alude—con cierto orgullo de serlo—el don Pedro de *La villana de Vallecas:*

Criollo soy de Méjico, que es nombre
que dan las Indias al que en ellas nace. (I, 10.ª)

Los pasajes que tratan del mulato tienen otro tono, pero no carecen de interés, ya que reflejan la vida ostentosa que hacían en la corte, en la que un tiempo fueron una novedad en la sociedad heril. Al lujo se refiere Tomasa en la comedia de ambiente madrileño *La huerta de Juan Fernández,* quien censura el boato coetáneo con estas palabras:

No gastara la mulata
manto fino de Sevilla,
ni cubriera la virilla
el medio chapín de plata. (I, 1.ª)

El matiz burlesco.

Tampoco falta el matiz burlesco en la interpretación de los temas americanos, prueba de la popularidad que alcanzaron los más sugestivos e hirientes. El mismo tema de los mulatos acaba por lograr la categoría de tópico al ser utilizada tal palabra como adjetivo común aplicado a otros fines, consecuencia del colorido de la piel de quienes lo eran. Y cómo las alusiones de este tipo suelen estar en labios del gracioso. Por eso el lacayo de Ventura de *La celosa de sí misma,* tratando de identificar por el único ojo que descubre una dama rebozada en su manto, dice:

Mas, o mi vista se engaña,
o no es este ojo el de ayer;
que su niña era mulata,
y hoy se ha vestido de azul,
que llama el vulgo, de garza. (III, 8.ª)

Algún nombre geográfico se prestaba al chiste fácil, que no rehuía el autor para calificar el lenguaje de dueñas, lacayos y graciosos. Así en *El Melancólico,*

uno de los pretendientes de la corte, aludiendo a un judío converso que pretende a una dama, dirá así:

Hále quitado infinito,
y déjale porque está
ya tan rica.
ROGERIO. *Si estará*
si es suyo el reino de Quito. (I, 4.ª)

O se llega al juego de palabras facilón y banal, como cuando el lacayo Montoya de *Amar por señas*, exclama:

Debo estar en Guatemala
y mi dueño, en Guatebuena;
despertadme vos, madama,
tirándome las narices. (II, 10.ª)

Claro que tales juegos de vocablos abundan en el teatro clásico español, y el mismo Tirso, en *La villana de la Sagra,* hace que otro criado, Carrasco, hablando con su amo, don Luis, juegue la doble acepción del nombre geográfico China, y de su homónimo «china», o sea piedrezuela o canto.

Terminaré esta relación de los ecos americanos refiriéndome a un pasaje donde es posible que, bajo su aparente inanidad de tópico, se esconda una experiencia personal de Tirso, recogida durante su viaje al Nuevo Mundo, aunque la acomoda en una comedia suya, *Averígüelo Vargas*, cuya acción es anterior al descubrimiento. Dice en ella Don Dionís:

Considerad si en el mar,
contra un vaso frágil, roto,
sin prevenir ni pensar
tan gran tormenta el piloto,
se comienza a levantar.

¡Qué gran contento tuviera
si entonces saliera el Sol,
y el norte reconociera
porque del muerto farol
las muchas faltas supliera!
(III, 5.ª)

Y tal vez haya una reminiscencia folklórica en esta letra para cantar, que leemos en *Deleitar aprovechando,* como introducción a un estribillo que otras veces utilizó en su teatro y que es de una gran belleza. *Las guitarras*—escribe—*a cuyos compases, seis músicos cantaron esta letra:*

Por los desiertos del mundo
caminaba un peregrino,
a la ciudad de Montalto
provincia de Puerto Rico.
—Molinico, ¿por qué no mueles?
—Porque me beben el agua los bueyes. (II, p. 291.)

Acaso se trate de algo muy distinto, en que ese Monte Alto (no existe tal lugar en la isla de Puerto Rico) y ese Puerto Rico, dado el carácter devoto de la obra en que se les cita, puedan tener una trascendencia incluso teológica, señalando al cielo como meta del hombre que peregrina por el mundo.

FINAL

Y esto es cuanto hay de los ecos del continente americano en la obra de nuestro mercedario. Quizá pueda pensarse que por haber residido en él algún tiempo era el más llamado a ocuparse de los temas relacionados con aquellas latitudes. Pero si se piensa que su residencia en la Española no fué dilatada y que durante ella hubo de atender con todo celo a su ministerio evangelizador, no es poco que el recuerdo de aquella visita y sus lecturas, y aun su saber de hombre culto, nos hayan permitido espigar muchos ecos en sus comedias, tal vez no muy originales, pero sí convenientemente esparcidos y utilizados.

NOTAS

1. Marcos A. Morínigo: *América en el teatro de Lope de Vega*. Buenos Aires, Instituto de Filología, 1946.
2. R. Carande: *Carlos V y sus banqueros*. Madrid.
3. *La huerta de Juan Fernández*, acto I, escena 3.ª.
4. El carácter tópico nos lo confirma la repetición del tema, casi con las mismas palabras, este pasaje de la comedia *De la fingida Arcadia*, en el que subrayo las variantes respecto del citado en el texto:

FELIPE.—No trocaré desde hoy más
estos jardines elíseos,
estos dichosos *sayales*,
estas fuentes y este *río*,
por la silla del imperio,
por los tesoros del indio,
por *las telas de Milán*,
por las púrpuras *de Tiro*. (I, 4.ª)

Otro ejemplo más retórico puede leerse en la Introducción de *Los cigarrales*: «Cuatro horas avía que el mayor de los planetas *cargaba en las Indias el oro* que desperdicia pródigo con nosotros cada día.»

5. Apud Marcos A. Morínigo, ob. cit., pág. 19.
6. Soneto 305, fechado en 1609, edición Millé. Madrid, Aguilar, S. A.
7. Pág. 115. Cit. por la edición de Said Armesto. Madrid, Biblioteca Renacimiento, 1913.
8. Las voces citadas en este pasaje son antillanas. En el Homenaje que prepara el Instituto Caro y Cuervo, de Bogotá, al R. P. Félix Restrepo, S. J., aparecerá un trabajo mío titulado «Voces americanas en el teatro de Tirso de Molina», en el que estudio las ahora mencionadas y otras más.
9. En dicha revista ha aparecido una nota en la que recojo este pasaje, como aportación al tema monográfico al que me refiero en el texto.
10. Fué don José Ortega y Gasset quien llamó mi atención, hace algún tiempo, sobre el soneto que comienza «Viene de España por el mar salobre—a nuestro mejicano domicilio», que menciona Angel Valbuena en su *Historia de la Literatura Española*. Barcelona, 1937, tomo II, pág. 335, y que efectivamente pregona una actitud rencorosa para el recién llegado. Menéndez Pelayo: *Historia de la poesía hispanoamericana*. Madrid, 1911, tomo I, págs. 46-47, ofrece el texto de éste y de otros dos sonetos, que supone de un mismo autor, y que fueron descubiertos por el señor Icazbalceta en el mismo manuscrito que contiene las octavas de Francisco de Terrazas.

Manuel García Blanco.
Universidad de
SALAMANCA (España)

EL MUNDO MAGICO TAINO

AMULETOS, ESPÁTULAS Y MAJADEROS

POR

DARIO SURO

TODAS *las religiones han buscado un objeto concreto para introducir sus creencias por los sentidos del tacto y de la vista (que han sido siempre los más desarrollados, principalmente en el hombre primitivo). El amuleto egipcio, o de cualquier país antiguo, se corresponde simbólicamente con el amuleto cristiano (el detente, el escapulario o la medalla de la Virgen). La sensación que siente el cristiano ante una imagen esculpida de Cristo la siente el hombre primitivo con su amuleto o talismán entre las manos. Tienen un mismo sentido de protección y de defensa.*

El origen de los amuletos hay que buscarlo en las más remotas épocas. Es en la prehistoria de los pueblos donde solemos encontrarlos. Los amuletos prehistóricos que han aparecido son de piedra, arcilla, hueso, cuerno o bronce, y presentan la forma de martillo, rueda o disco. Entre los egipcios, los papiros han conservado diversas fórmulas de conjuros (los llevaban en estuches, como verdaderos amuletos, para invocar a los muertos). Los escarabajos-amuletos de la Etruria eran de ónice, cornalina o ágata. En mayor cantidad aparecieron los amuletos de los caldeos, utilizados contra la mala voluntad de los magos y el mal de ojo y confeccionados en cilindritos de piedra dura. Los hebreos—contra el espíritu de

su religión—manejaban diversos amuletos. Los antiguos persas también contaban con ellos. Auténticos amuletos son los papeles de oro y plata de los chinos y las máximas de Confucio y Mencio, que cubren los monumentos públicos y privados. En la India, los budistas aplican a sus miembros enfermos imágenes de demonios, que, según ellos, curan infaliblemente. Los griegos llevaban consigo anillos de hierro y colocaban en las puertas de los templos ramas de laurel y espino para alejar toda influencia maligna. Los romanos usaron brazaletes, collares y diademas de metal como signo de prosperidad y buena suerte.

En la actualidad, el uso del amuleto se ha restringido. Pero no se escapa de su influencia el hombre moderno cuando prende a su hijo una manita o un dientecito de hueso, para que no le hagan «mal de ojo» y para que la buena suerte y la felicidad le sean propicias. Ni los grandes hombres han escapado al uso del amuleto. Pascal—el austero Pascal—llevaba cosidas al forro del vestido inscripciones místicas, por considerarlas eficaces contra la duda y los accesos de desesperación que con frecuencia le abatían.

* * *

Del legado mágico escultórico TAÍNO (*) *conocemos en la isla de Santo Domingo, principalmente en la República Dominicana, una cantidad valiosa de obras artísticas: cerámicas, esculturas en piedra y en madera, amuletos, espátulas vómicas o rituales y majaderos. Muy poco conocidas, por cierto, en las esferas artísicas americanas y de escasa reproducción en las monografías que, sobre el arte indígena americano, se han publicado hasta el presente. Al punto de ser desconoci-*

(*) Respecto del taíno, que en dialecto arahuaco significa «bueno», hay que consignar que el término es empleado por el doctor Diego Alvarez Chanca, bien que lo aplicara a todos los naturales de las Grandes Antillas y no especialmente al oriundo de Haití. Oviedo menciona también a este taíno antillano, así como alude a él en el mismo sentido Antonio Bachiller y Morales, en oposición al de «caribe», nombre con que le confunde Zababorowski. Coll y Toste niega la existencia de este indio en las Antillas Mayores, mientras que Alberti creyó encontrar fósiles del mismo caribe en Mao (región de la República Dominicana). Gustavo Adolfo Mejía: *Historia de Santo Domingo*, vol. I, edición 1948.

Pedro Henríquez Ureña, en sus investigaciones filológicas de los dialectos e idiomas antillanos precolombinos, usa también el término taíno con toda propiedad. Dice Henríquez Ureña en su *Historia de la cultura en la América hispánica:* «De estos idiomas, los que dieron mayor contingente de palabras a los europeos, especialmente al español, fueron el taíno de las Grandes Antillas, perteneciente a la familia arahuaca.»

das o poco apreciadas por dominicanos ilustres. El caso de Pedro Henríquez Ureña en su libro HISTORIA DE LA CULTURA EN LA AMÉRICA HISPÁNICA. *Es una lástima que el gran humanista dominicano solamente se interesara por los vocablos taínos y no se dedicara a estudiar o a investigar los problemas formales que, a todas luces, presenta la escultura taína.*

La FORMA TAÍNA *(aun en su sentido más diminuto: los amuletos) cobra una fuerza de expresión sobria y personal por medio de la síntesis y el símbolo, comparable a la forma más pura de cualquier objeto de orfebrería del Renacimiento o a la seguridad formal del mejor dibujo y grabado egipcio o bajorrelieve maya. La escultura taína presenta caracteres artísticos muy definidos. Su concepción formal es completamente distinta a la de la escultura de otros pueblos indígenas americanos. Más aún en el caso de los amuletos, donde la forma está lograda con una quintaesencia de la síntesis (véanse los más pequeños, figuras 2, 4, 5 y 8). Hay en ellos, por otra parte, un sentido de elaboración muy diferente al de la mejor orfebrería indígena mexicana y al de sus piedras preciosas; labradas, estas últimas, con la habilidad manual de verdaderas miniaturas.*

No fué escultor de grandes dimensiones el artista taíno. Sus esculturas—en este caso, sus amuletos—las hizo en TONO MENOR. *Siempre redujo su obra, sin el acabado de una miniatura, pero con proporciones de* MONUMENTALIDAD *(véanse las figuras 8 y 14, donde en una pulgada de tamaño el sentido cósmico, grandioso, de esas dos dramáticas caras, es evidente). No existe en toda la historia del arte universal un concepto tan* COLOSAL *de la proporción en lo pequeño (casi microscópica), si la comparamos a la proporción de la Coatlicue azteca o a la de los colosos egipcios. El artista taíno trabajó lo pequeño, pero no fué preciosista. La minucia no le interesó. Sabía muy bien que el tamaño nada tiene que ver con los valores esenciales de la obra de arte.*

La escultura, en todas sus manifestaciones, no tuvo secretos para el artista taíno. Obsérvese la seguridad con que esculpe el hueso (véanse las espátulas rituales reproducidas en las figuras 6, 7, 15 y 16). Cuánto dinamismo; cuánta vida contiene el pelícano de la figura 6, resuelto en dos dimensiones, con una sorprendente técnica de incisión. No puede ser más perfecta la técnica caligráfica—amén de su valor artístico—del amuleto reproducido en la figura 13. ¿No es una es-

pléndida correlación—perfecta—la que existe entre la caligrafía, la forma y el contenido de este diminuto amuleto?

Que hubo un arte popular taíno, es indudable. Hay majaderos de morteros completamente burdos. Otros fueron concebidos por gentes de vocación artística limitada, y otros esculpidos por supremos artistas (véanse figuras 1 y 3); éstos eran destinados al mago y a las prácticas médicas y rituales. Lo mismo sucede con la cerámica. Hay obras toscas de alfarería, para el uso casero, y otras, con caracteres mágicos muy acusados.

Es curioso observar dos sentidos escultóricos en los amuletos taínos. Uno completamente plano, de dos dimensiones, donde el dibujante—el escriba—, por medio de incisiones, resuelve su simbología geométrica, y una que otra vez sus antojos lineales, como en los reproducidos en la figura 9 y 10; y el otro, corpóreo, usando las tres dimensiones al hacer miniauras escultóricas de bulto, como en los amuletos reproducidos en las figuras 2, 4, 8, 12 y 13. En las espátulas rituales acontece lo mismo. Las espátulas zoomórficas reproducidas en este trabajo están logradas a base de dos dimensiones, usándose notoriamente la técnica caligráfica en las de sentido plano; mientras que en las espátulas antropomórficas se prefiere lo corpóreo—la escultura de bulto—, y la ornamentación lineal está tratada en forma antojadiza. Muy raras veces se unen uno y otro sentido, como en el amuleto señalado en la figura 13.

Por otra parte, hay una concepción pura en los amuletos taínos. En ellos no aparece la mezcla. Recordemos que casi siempre la mentalidad indígena americana mezclaba ideas lógicas y no lógicas. En ninguno de los amuletos reproducidos se encontrará la mezcla de la bestia y el hombre, como sucede en el majador ritual de la figura 3. El motivo, ya sea zoomorfo o antropomorfo, es usado en su estado puro. Sin embargo, repiten hasta lo incalculable la posición en cuclillas. Obsérvese que todos los amuletos antropomorfos conservan esa actitud, que es la del orante de todas las religiones del mundo. Esto viene a confirmar, en efecto, que todo el arte taíno estuvo movido por ideas religiosas y mágicas.

El escultor taíno fué un esclavo de la religión o del encantamiento que practicaba. La libertad expresiva «naturalista» de las culturas mexicanas, como la tarasca o la colimense, no aparece jamás en sus obras. El mundo taíno es cerrado y ex-

pectante. Hay en la forma taína, en su más ligera manifestación, una expresión solemne y dramática. El escultor taíno no conoció lo sensual. Su forma escultórica excluye lo placentero. Su arte estuvo al servicio de la Religión, del Estado o de la Magia. El sacerdote, el cacique o el hechicero TENÍAN *la palabra.*

Para la realización de sus distintos amuletos, el artista taíno escogía el material que le proporcionaba el medio; ellos están hechos preferentemente en concha, hueso y piedra. Salta a la vista también el uso para los cuales se destinaban. Unos para el uso popular, como los de las figuras 2 y 5, y otros para el uso ritual o ceremonial y para las prácticas mágicas del hechicero. Recordemos el magnífico amuleto que existe en el Museo Nacional de Ciudad Trujillo, procedente del Lago Enriquillo, y que, sin duda alguna, perteneció al mago o sacerdote del clan. La expresión del rostro de este amuleto no puede ser más hierática y misteriosa, y los gestos de los brazos y de las manos no pueden ser más significativos.

No hay alternativas en el lenguaje formal de la escultura taína. Se puede seguir su itinerario sin riesgo a perderse, como sucede en las esculturas indígenas mexicanas. Hay variantes en la plástica taína, pero de acuerdo con las épocas. En la cerámica obsérvase, por ejemplo, una alfarería burda, pretaína, esto es, arcaica, y otra clásica, consciente de la línea y del ornamento geométrico en un summum *de estilización. Empero, los amuletos y espátulas rituales—cada cual con su carácter—son obras de una misma cultura, producto de un mismo nivel cultural. Una unidad formal—quintaesencia de la síntesis—los delata. En los majaderos se encuentra también lo apuntado para la cerámica. Hay distintas etapas en su confección, y en su uso, distintas jerarquías; unos son tratados toscamente, sin estar labrados, y en otros, la supremacía de un arte expresionista y espléndido hace su aparición. Contémplese el majador reproducido en la figura 3, usado, no cabe duda, en la terapéutica taína. Nada más expresionista en la historia del expresionismo. ¡Qué espléndida unción de la bestia y el hombre! ¡Qué insondable misterio rodea esta obra! ¡Qué realismo (interpretando el vocablo en su más amplio sentido) nos ofrece esta pequeña pieza concebida en grandes proporciones, más vale decir: concebida en proporciones arquitectónicas! Este mismo sentido colosal, acompañado de una suprema síntesis y una estilización grandiosa, en unión*

de la más fina percepción que sea dable imaginar, hacen del «Mono en descanso» de la figura 11 una de las piezas más valiosas del arte escultórico americano de pequeñas dimensiones.

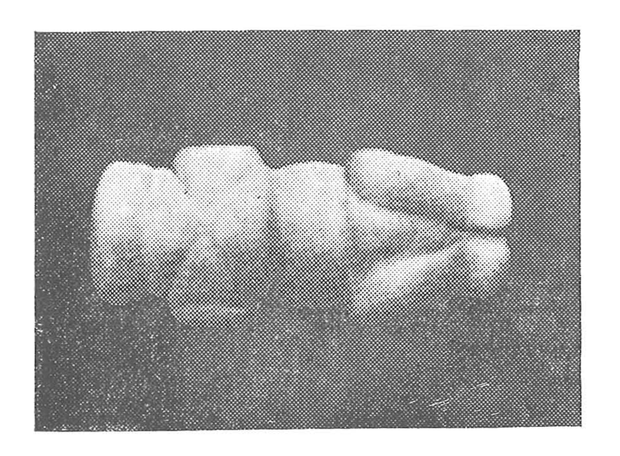
Justo es consignarlo: no estamos preparados para esclarecer el fenómeno artístico taíno. Sin contar con nuevos descubrimientos arqueológicos o con una extensa bibliografía sobre la materia, que permitan hablar con mayor certeza de las esencias artísticas del mundo taíno, es imposible señalar rutas definitivas. Hay algo que no podemos vislumbrar todavía en la FORMA TAÍNA; *algo tan extraño y opuesto al arte azteca, maya, zapoteca, inca, por lo mucho que tiene de geométrico y por lo mucho que tiene de real, que sinceramente nos desconcierta. Empero, dentro de esa extrañeza o dentro de esa abstracción notamos algo muy particular:* LA CULTURA DE LAS ISLAS. *Compárense algunos objetos artísticos taínos con las piezas escultóricas de las islas oceánicas y del sur del Pacífico, principalmente las esculturas realizadas en madera, y encontraremos expresiones y técnicas muy similares. En verdad, todas las islas tienen algo de común en el terreno artístico. Existe un sabor marino en la escultura taína que nada tiene que ver con el sentido que puedan tener las esculturas de las civilizaciones continentales indígenas de Norte, Centro y Suramérica.*

Darío Suro.
Embajada de la R. Dominicana.
MADRID (España).

ARTE TAINO

El escultor taíno fué un esclavo de la religión o del encantamiento que practicaba. La libertad expresiva «naturalista» de ciertas culturas mexicanas no aparece jamás en sus obras. El mundo taíno es cerrado y expectante. Hay en su forma una expresión solemne y dramática. El escultor taíno no conoció lo sensual. Su arte estuvo al servicio de la Religión, del Estado o de la Magia. El sacerdote, el cacique o el hechicero tenían la palabra.

Fig. 1



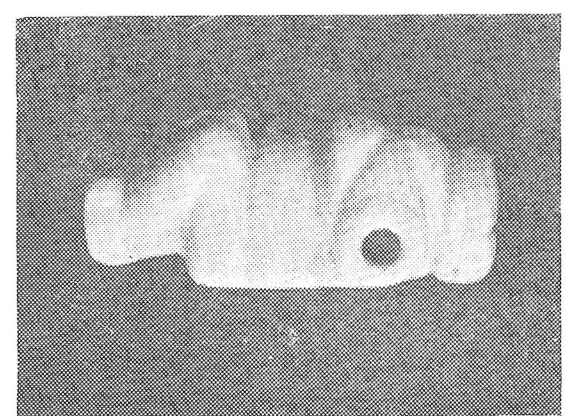
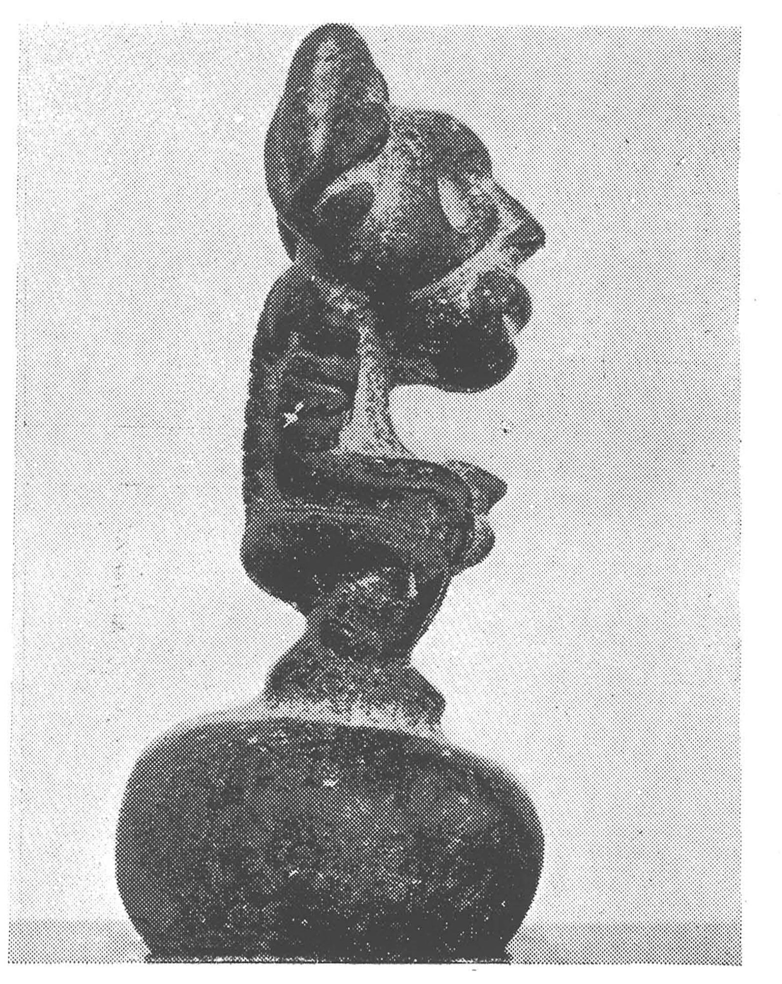
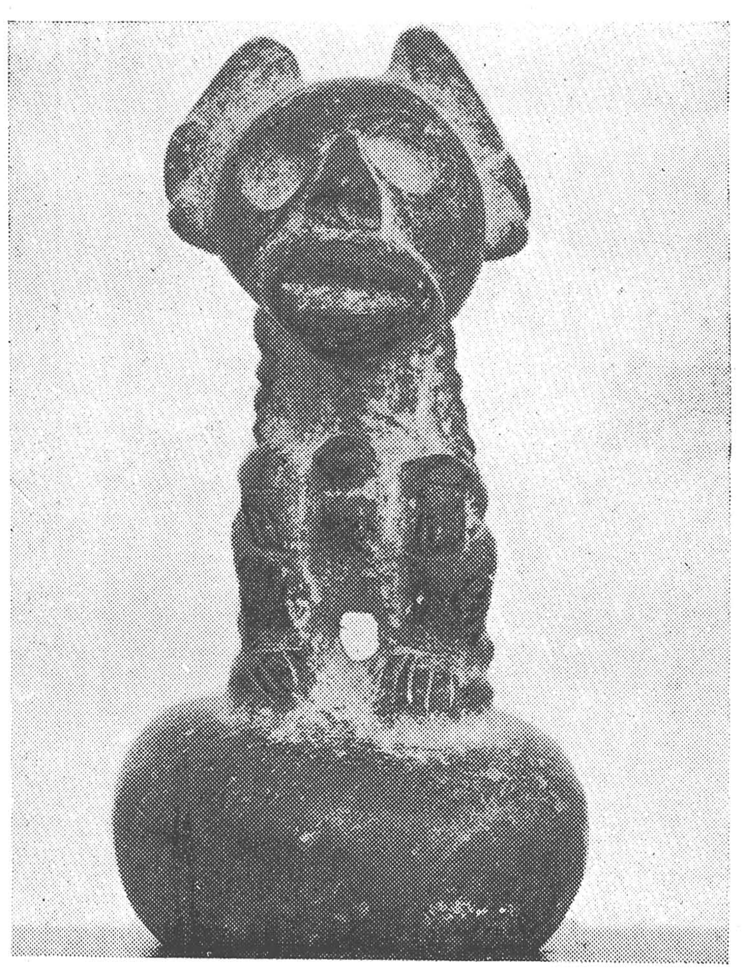


Fig. 2





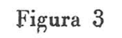


Figura 3



Fig. 4

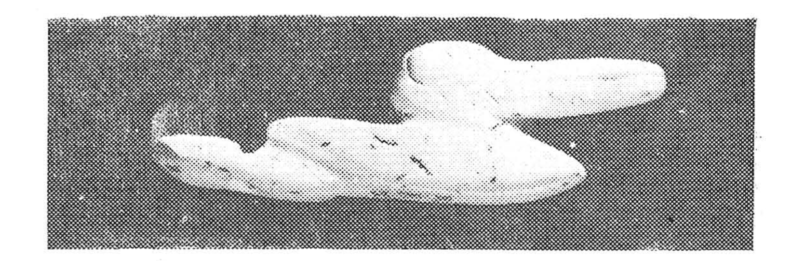
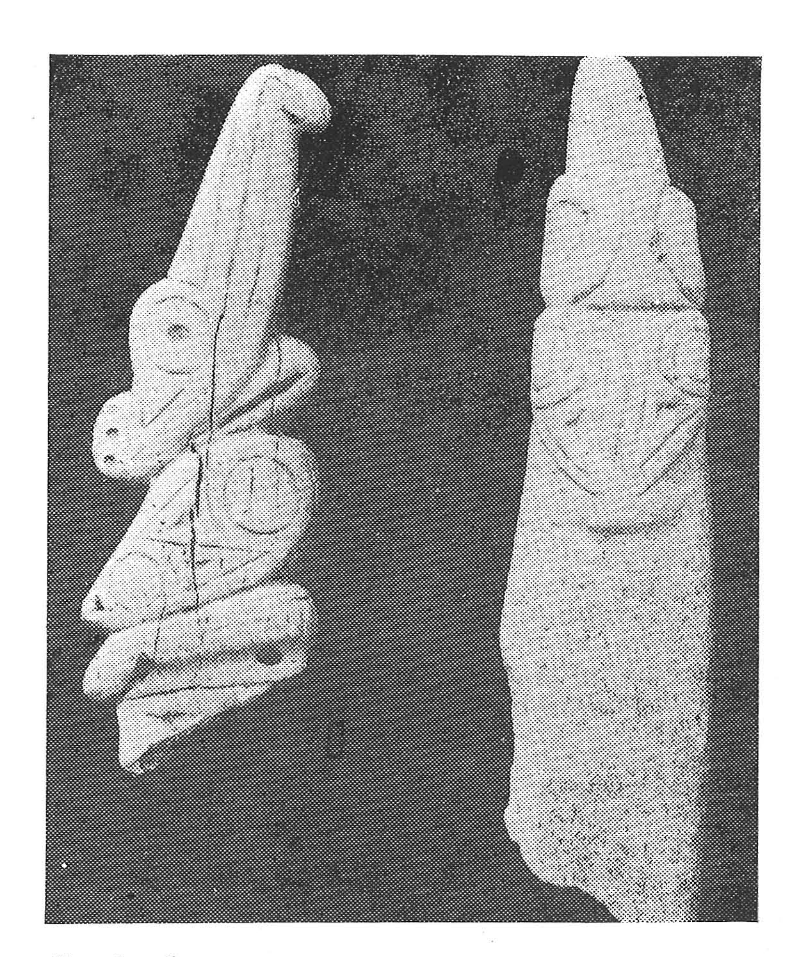


Fig. 5



Figs. 6 y 7

ARTE TAINO

No fué escultor de grandes dimensiones el artista taíno. Siempre redujo su obra, sin el acabado de la miniatura, pero con proporciones de monumentalidad. No existe en toda la historia del arte universal un concepto tan colosal de la proporción en lo pequeño. El artista taíno trabajó lo pequeño, sin ser preciosista. Sabía muy bien que el tamaño nada tiene que ver con los valores esenciales de la obra de arte.

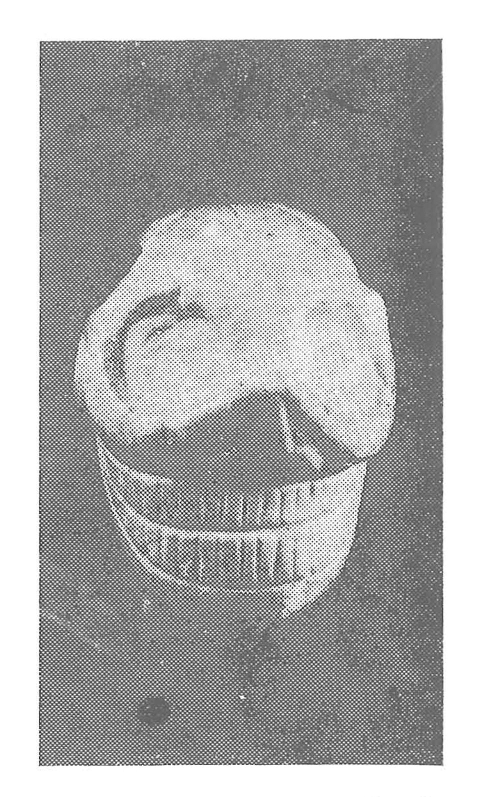


Fig. 8

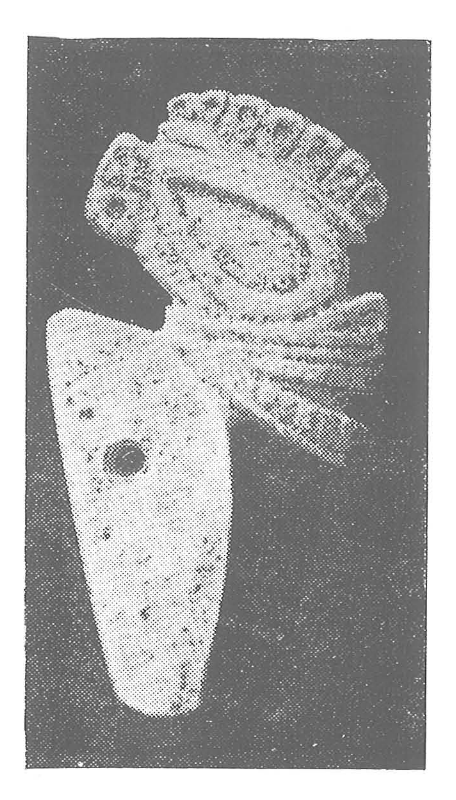


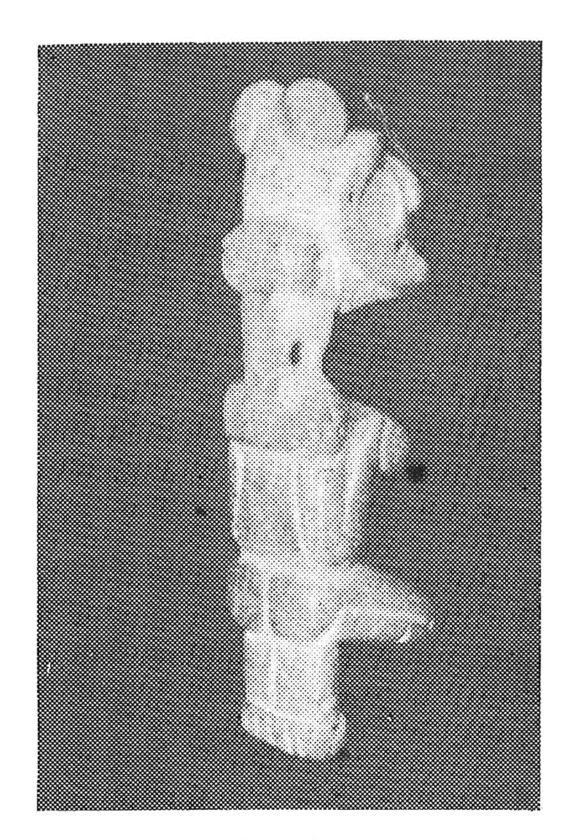
Fig. 9

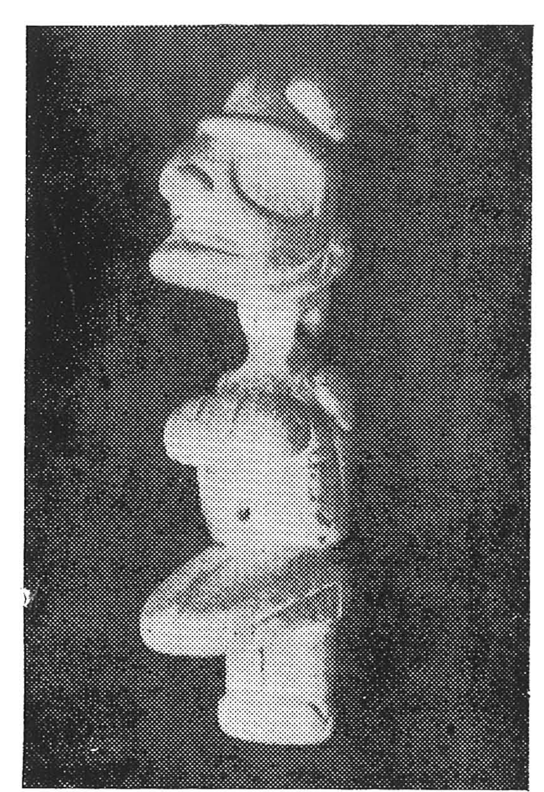


Fig. 10



Fig. 11





Fig, 12 (dos posiciones)

Fig. 13 (dos posiciones)

Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16

TRILOGIA ACERCA DE LO ACTUAL

POR

JOSE ARTIGAS

I

JUSTIFICACION DE LA METAFORA

Con excesiva lamentable frecuencia es oblicuamente denigrada o exaltada la metáfora. La poesía contemporánea —y aun la prosa— usa y abusa de ella, hasta disolver el lenguaje en una serie indefinida de imágenes y comparaciones, al margen de las cuales llega a quedar ausente de la atención, la primitiva, sobria, tal vez elícita proposición, expresión de la idea. A veces *una decidida falta de contenido. Otras, el desmesurado ropaje*, llegan a hacer pensar en una exposición rica y vacía a un tiempo; como si el poeta, sin nada que decir, anduviese saetero a caza de metáforas. La poesía se diluye así con harta asiduidad lamentable, como el agua se marcha en un surtidor barroco, perdida en chorros y gotas que saltan estériles entre la luz y el aire con afán simplemente colorista.

Frente a este lujo barroco de la expresión poética, bella a veces, hay otra forma de hablar y escribir justamente opuesta por el vértice, que prescinde desde la raíz y a lo largo de su curso, de todo lo que pueda ser comparación o ejemplo. Que rehuye, diríase, de propio y empeñado intento, la utilización de la imagen. Esta forma de expresión es la propia de la ciencia rigurosa, que gusta en el manejo de las esencias, de llegar a la caracterización íntima, mediante los artilugios lógicos de la definición y la división.

Escrupulosamente ordenadas, las esencias se suceden a la expectación de la mente, siempre acotadas entre unos límites reales que configuran su contorno. He aquí, pues, que una y otra forma de expresión, la que podría tal vez decirse poética y la científica, presentan caracteres precisamente opuestos, y mientras una se goza en referencias superfluas a lo que no es, la otra se aplica con esforzado interés a pulimentar y sutilizar la frase hasta reducirla a la más simple y pura expresión de la esencia.

Entre las ciencias, se encuentra un grupo de disciplinas del máximo presti-

gio y seriedad, que llegan al límite en la sobriedad y rigor de su lenguaje: es el conjunto de materias que se ha venido llamando con alguna suerte de justicia e hipérbole a un tiempo, *ciencias exactas*. Y este adjetivo, derivado de una forma nominal del verbo latino *exigo*, debe ser interpretado como dintel máximo del rigor. No debe pues sorprender que estas ciencias, a la hora de fijar sus conceptos en la pantalla de la expresión oral o escrita, afilen el lenguaje y lo desnuden de afeites imaginativos.

Pero ya se ha entrado un término, que permite plantear el tema al principio de un breve camino decisivo. Es la cuestión de la fantasía y el entendimiento: cuál deba predominar. Mas la simple enunciación de una de estas palabras, tras el signo de interrogación que cierra el planteamiento, tanto sería como escamotear, falseándolo, el problema.

A una primera y elemental inspección, el lenguaje aristado y definitorio de la Geometría, se ofrece como portador de un mensaje más claro y de mayor solidez que el acrobático de los versos. El intelecto humano discurre con extraña agilidad entre esa serie de conceptos, desnudos de color y ebrios de luz, que componen las disciplinas matemáticas. La más primaria consideración descubre rápidamente, desde el primer momento, la fuerza apodíctica de sus demostraciones y la universalidad de la evidencia de sus juicios. La matemática se ofrece, desde el inicio de su trato, como un discurso evidente cristalizado en lenguaje universal.

La poesía, en tanto, en la forma que aquí importa, representa, por el contrario, la máxima subjetividad en la expresión. Es la lengua esencialmente ocasional, siempre referida a un aquí y ahora, y que gana en comprensión lo que necesariamente no alcanza en amplitud de aplicabilidad. Pero justamente el *prestigio de que la matemática goza, se asienta sobre su objetividad absoluta*, sobre el derecho patente a la universalidad, y al hecho de que de Euclides a hoy la Geometría haya seguido sin extravíos ni titubeos, uno siempre y el mismo seguro camino. Y el espectador imparcial no puede menos de conceder y admirar esta trayectoria recta y esta rigidez transparente de sus razonamientos extratemporales, como una arquitectura de cristal.

Pero el lenguaje no es sino reflejo de ese otro plano superior y más sutil, que se desarrolla invisible en el interior del hombre, en la vida solitaria del alma, que diría Husserl, al que con término holgado podría llamarse ideación; término holgado porque la palabra idea significa las suficientes diversas cosas, todas emparentadas, para utilizarlo aquí, a un tiempo mismo, sin atadura ni temor de equivocidad.

Mas el proceso de ideación, ese proceder de la mente (término, también adrede, amplio y no equívoco) de una en otra representación objetiva, está condicionado en su nivel y sus meandros, en su claridad y silueta, por el objeto real a que en definitiva apunte y haga referencia.

Y con esto se preludia el desenlace de la pequeña cuestión esbozada. El objeto es quien, en realidad, permite una u otra manera de proceder de la *mente y una u otra forma de cristalización en el lenguaje*. Y la *expresión alcanzará* un grado mayor o menor de universalidad y transparencia cuando el objeto que represente sea de sí de una mayor o menor inteligibilidad relativa. Porque no todo objeto, ni con vistas a su trato con la mente, ni con vistas a su expresión, tiene el mismo índice de manejabilidad. Y es llegado el momento de formular el enunciado: *El objeto matemático*, por su estructura peculiar, es el que permite ser manejado por el hombre en un estado de mayor pureza; con la mínima

cantidad de ganga en torno. Pero, bueno es conocer y reparar en el origen del objeto matemático: El triángulo y el número dos no son trozos de materia, sino entes de razón. Criaturas de la propia mente, que por eso entiende muy bien de su funcionamiento y domina con extremada soltura. Y al tiempo gozan de fundamento en la realidad material de las cosas.

He aquí que las matemáticas, disciplinas exentas de color y tonalidad, donde todo es sencilla definición esquemática de esencias, usa también de un cierto género de metáfora, aunque sea tan fría y aristada como la realidad que sostiene. El triángulo A. B. C., sobre el que en la pizarra se demuestra el teorema de Pitágoras, propiedad común a todo otro triángulo rectángulo, no es sino una metáfora que el matemático se ve obligado a emplear para posibilitar la comunicación de sus juicios. Porque ese triángulo pintado con tiza sobre el fondo negro es concreto y no es *el* triángulo, ni aun un triángulo verdadero aunque el profesor así lo trate, como los ojos de la amada no son dos luceros por más que el enamorado poeta lo pregone. Pero aquella otra metáfora del profesor de matemáticas es menos escandalosa. La metáfora, esencialmente consiste en apoyar una proposición, sobre algo extraño al mismo juicio, para facilitar su comprensión. Es más sencillo decir que sus ojos son luceros, que expresar el cómo de su fulgor, sin hacer referencia a nada ajeno. El matemático jamás podría explicar la circunferencia sin acudir al ejemplo de la pizarra, donde los oyentes encuentran inmediatamente abierto el camino para realizar una intuición definitiva y fácil. Pero, como se decía, aquí el tránsito del objeto verdadero, la circunferencia, a otro auxiliar, se hace sin aparato ni lujo, en tanto que en poesía no se mide con cicatería ni la distancia, ni el colorido.

Pero, suélese decir, con verdad, que *magis, minus, non mutant speciem.* Y esto quiere decir que la cantidad no afecta a la especie. Y, efectivamente, tan es agua lo que cabe en una concha, como lo que discurre por el cauce del Amazonas o constituye el Atlántico; tan, pero no tanta, que no es lo mismo.

Cabe preguntarse, pues, qué es esto de la metáfora que acaba de aparecer como ineludible, aun dentro de las disciplinas que se tienen como modelo de sobriedad y rigor científicos. Cabe demandar por el porqué de la metáfora. Y descubrir de dónde adviene a la expresión este forzado tránsito a lo que no es lo que en verdad se enuncia.

Líneas atrás, parecía preludiarse el comienzo de una solución sistemática. Se hablaba entonces de intelecto y fantasía. Y, efectivamente, en esta dualidad de planos de la mente humana, se encuentra el secreto de este misterioso imperativo que fuerza a la expresión a desembocar en la metáfora: Es decir, en lo que propiamente no es. Y he aquí que la insistencia de la metáfora en la expresión es una manifestación implícita de la diversidad de principios que constituyen al hombre, encadenados empero en sustancial unidad. Porque si bien se observa el tránsito a lo otro que es siempre la metáfora, puede tener dos direcciones. Y no es igual el camino de Tebas a Atenas, que de Atenas a Tebas, aunque cruce idéntico paisaje y se tienda sobre la misma distancia. Hay una metáfora esencialmente superflua; y hay otra que se impone como necesidad insoslayable. Aquélla es, por ejemplo, la que Villaespesa, tan olvidado, ofrece en «Jardín de otoño»:

...el agua que solloza desolada,
al salpicar el mármol de la fuente,
es un alma celosa, condenada
a llorar su traición eternamente.

No la necesidad, sino la exuberancia, le lleva a saltar sobre ese soporte menos inteligible que la simple proposición precedente, absolutamente diáfana. *Aquí la metáfora es un matiz nuevo por obra de Poros, hijo de la fantasía.* Aquí la metáfora se limita a «dotar de expresión al signo» [1].

Mas hay otro género de metáfora. Y conviene recordar la matemática. Aquí, una proposición puramente racional, geométrica, viene a recabar la ayuda de una estela de yeso. Mientras la metáfora del poeta es como una acrobacia superflua, ésta se presenta como arribada forzosa.

Es simplemente que la proposición exclusivamente intelectual reclama hacer pie sobre un esquema imaginativo. Simplemente que la fantasía no puede estar ausente en los trabajos del intelecto. El origen del conocimiento muestra aquí, recortado, un claro eco: El entendimiento conoce la quididad abstracta de lo sensible.

El *intelecto bien quisiera prescindir de la materia. Es una servidumbre* para el matemático la salida a la pizarra. El sabe que sus proposiciones valen, independientemente de sus trazados. Y, sin embargo, ha de, cada vez, tomar la tiza y volver, hoy y mañana, sobre el triángulo A. B. C. y la circunferencia con centro en O. Es, sencillamente, un débil o fuerte, pero seguro reflejo de la unidad del hombre que para conocer tiene que abstraer y partir de un previo encararse con la realidad manual, hecha de materia, que le rodea. Por eso no es posible el desvincularse absoluto de ella que el científico desearía, y *velit nolit,* ha de mantener por debajo del discurso *mere* intelectual esa otra serie cinematográfica de esquemas imaginativos que en último término constituyen una suerte de metáforas impuestas por la estructura del objeto y de su modo *obligado de captación por el hombre.*

Así, en poesía, donde libre de preocupaciones extraestéticas el artista puede buscar todo género de referencias e imágenes gratuitas, en el principio fué la metáfora impuesta: La que busca dar a entender una realidad de grado superior por otra menos alta y más comprensible:

...Era cercado todo aquel jardín
de aquel arroyo a guisa de casa,
e por muro muy alto jazmín
que todo a la redonda la çercava:
el son del agua en dulçor passava.

He ahí, pues, otro ejemplo, ahora en poesía, donde la metáfora no es lujo, sino necesidad: El *dulçor* mentado hace clara referencia del placentero sonido del agua. Pero en la historia, el hombre ha atravesado por muy diversas encrucijadas; y en alguna de ellas ha pretendido desgarrar la esencial unidad que supera su dualidad de constitutivos. Y así, durante el gran lapso de racionalismo, la ciencia, por ser pura, ha pretendido saltar por sobre esta referencia a la imaginación y a lo material que es la metáfora. Ahí está, empero, la matemática de todos los tiempos con la pizarra colgada en todas las aulas.

Por el contrario, aun las ciencias más afanosas de rigor, cuyo objeto es de suyo más inmaterial en su estructura, en épocas de recto juicio, se han sometido, resignadas, pero de grado, a esta necesidad inevitable de recurrir a los esquemas

[1] Cfr. José M.ª Sánchez de Muniain: *El lenguaje como arte bello,* en Revista de Filosofía. Madrid. Enero-marzo 1946. Págs. 75-143.

imaginativos explícitos, como soporte del pensamiento en el solitario discurrir interno del alma y medio que facilita el diálogo en la expresión al exterior.

Y así son célebres y tradicionales los ejemplos de Heráclito al tratar del Universo. Y la conversación, a ras de tierra en el dicho de Sócrates, inventor, paradójicamente al tiempo, de la definición. El mismo Platón, tan despegado de la materia, ha dejado metáforas inmortales a lo largo de sus Diálogos, aun en sus especulaciones de máxima elevación metafísica. Aristóteles, el riguroso, ajeno en sus escritos conservados a todo afán no meramente científico, ha unido para siempre una estatua de Apolo al estudio de las causas, ya en la rampa de la trascendencia. Y Santo Tomás defiende el uso de la metáfora aun en Teología y razona el porqué de su empleo en la Sagrada Escritura. Cuestión tan espinosa y abstrusa como el tema de la contracción del ser la resuelve con la apelación al ejemplo de un rebaño que se ve acercarse desde la lejanía, y tal vez sin esta referencia no quedase clara su doctrina en este punto.

En la cumbre del racionalismo, Kant, en problema tan alto como la distinción entre esencia y existencia, no teme hacer traslaciones semejantes y lanza al mundo de las metáforas universalmente extendidas su ejemplo de los táleros reales y los pensados, o en otra no mínima ocasión, la de la paloma que bate sus alas contra el aire que la sustenta.

Quizás en el idealismo absoluto falta esta profusión de ejemplos y metáforas —sólo la profusión— que aparece constante en la historia del pensamiento anterior, por elevada y rigurosa que sea la especulación, y retoña nuevamente tras él llegando a su momento cenital con la pluma maravillosa de Bergson. Pero, si eso es así, se debe a la ruptura de la unidad del hombre que entonces llega a su colmo. Y aun quedan a veces y se echan de ver ecos de ese resabio. Todavía a las veces, se pretende escribir de ciencia, sin trascender en el signo los senderos de lo puro intelectual, con pretensiones de máxima exactitud.

El hombre, empero, continúa siendo unidad esencial de dos elementos, y sigue entendiendo mejor lo que se muestra respaldado por un esquema imaginativo gráfico, porque en la historia ideal de su conocimiento, en el principio era la materia.

Bajo la perspectiva gnoseológica, la cosa sensible es el primer analogado. Y por lo que al diálogo respecta, indudablemente, entre el simbolismo oriental y el pedantesco signo técnico del occidente, la metáfora tiene valor de perfección significativa del lenguaje [2].

II

LA IMAGEN DEL RIO

Puédese, sin desquiciamiento, comparar el proceso de la historia con un río. Y pocas metáforas tan expresivas y gratas para el hombre que ha llenado las páginas de la literatura de todos los tiempos de imágenes en que se mira al río a través de distintas perspectivas.

Garcilaso ha visto en el río el resultado de una tristeza y soledad profundas:

---

[2] José M.ª Sánchez. Estudio antes citado.

Creció de tal manera el dolor mío,
y de mi loco error el desconsuelo,
que hice de mis lágrimas un río

Otras veces, seres apresurados que van al mar a dar tributo... Muchas, espejos en que se consuela *en ver serena la imagen y tan buena y amorosa,* o como en el clásico fragmento repetido en toda antología: *corrientes aguas puras, cristalinas,* en que se miran los árboles.

Viajeros y músicas evocan los ríos, para otros poetas. «*El alma de nardo del árabe español*», en las vegas andaluzas, a orillas del Guadalquivir tantas veces, ha comparado su silueta y su brillo, en calma, con el de una espada; y cuando el viento ha agitado su superficie, su fantasía ha hecho evocar el juego de luz y sombra que cabrillea en la cota de malla del guerrero.

Pero la imagen más profunda sobre el esquema imaginativo del río, lo que podría llamarse su metáfora metafísica, cristalizó bajo la pluma melancólica y trascendente de Jorge Manrique:

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar

Y tal es la vida, y como ella la historia, su reflejo. Así la vida discurre con una dimensión semejante de permanencia y otra de fugacidad, y la misma transparencia posible en el agua, se quisiera siempre para la propia vida. Como ella, avanza inexorable sin volver nunca ni abandonar del todo. Quizá ningún hombre ha dejado de ver su vera imagen al reflejarse sobre el agua móvil de un río, ni ha dejado de sentir una secreta melancolía al verle próximo a desembocar, *que es el morir.*

Es oportuno, pues, pararse a meditar sobre el esquema de un río. Cualquiera. Basta con un río que nazca y desemboque. Porque así es la vida y así es la historia. *Véase pues:*

El río, en un primer pronto ofrece, plásticamente considerado, una dimensión dominante. Fija su trayectoria en un mapa, su silueta se recorta como una mera línea sinuosa; como si la dimensión predominante fuese única. Mas la reproducción en el plano o la contemplación del río en la realidad permite descubrir una segunda dimensión, variable en cada momento, ortogonal a la primera. De ésta no interesa la amplitud, sino simplemente que exista. Y aun en rigor casi bastaría con la primera, porque el Duero, que en el mapa apenas si es una línea azul, cruza sin embargo Castilla y tierra de Campos y se entra en Portugal. Pasa precisamente por Soria y Zamora; es decir, el Duero que es una línea definida, con un cauce inmóvil, refleja sucesivamente en sus aguas una diversidad de paisajes, y cabe seleccionar perspectivas de su nacimiento en Urbión, de su paso por el lugar templario de San Juan, *de essa agua cabdal* que veía Gonzalo de Berceo, de su declinación ya en tierras lusitanas y de su final en Oporto. Y cabe preguntarse cuál será el verdadero río Duero. Y la pregunta no es trivial. El río aquí es el esquema pictórico sobre el que se apoya la meditación sobre la historia; y no es trivial preguntar cuál sea la verdadera España, si la que contempló Fernando el Santo, la que regentó Cisneros o la Reina Cristina. O la que será en un siglo que no conoceremos.

Y he aquí que la respuesta a la interrogación no es más accesible por ahora

en el campo del verdadero problema que bajo la atmósfera artificial metafórica en que se había planteado.

El río consta de una dimensión longitudinal sin duda predominante, pero no exclusiva. Apuntado queda que, para los efectos, poco importa la magnitud de la dimensión transversal. Lo interesante es el hecho de la pluralidad, casi infinitud de paisajes, a que el río en su proceso da lugar. La infinidad de chopos que en él reflejará su imagen. Y en cada momento, afilando la mente, esa porción de agua indefinida que dócilmente recibe la estilizada sombra del tronco se presta a caer bajo una doble consideración, según que las orillas para el espectador sean derecha e izquierda, o primer plano y foro. Prontamente se echa de ver que ambas perspectivas corresponden respectivamente al predominio en *la atención de la dimensión longitudinal del río, o de la ortogonal a ella.* Una es la perspectiva natural del que va embarcado en las aguas y otra la del curioso paseante de la ribera, ajeno a la ventura de la corriente. Cabe preguntar cuál da una imagen más exacta. Pero responder ahora sería anticipar el fin, saltando en pirueta ilícita por sobre la otra cuestión que quedaba anotada más arriba.

Se preguntaba en qué momento de su curso la mirada transversal del espectador podría descubrir una vera perspectiva del río. Si desde una orilla es posible atravesar hasta la frontera con la vista, cerrando en la parábola una imagen perfecta y verdadera. En último término, si no viene rigurosamente ancho el nombre de Duero, o Pirineos, o Atlántico a esas fotografías naturalmente parciales que se incluyen en los libros de texto y dan la impresión desabrida de fragmento de retablo en impertinente primer plano. Y si a la misma fantasía que se goza en paisajes mínimos resulta estrecha la vista fragmentaria de lo que adivina tan dilatado, mucho menos puede aceptarse que el río sea esa bella perspectiva que ofrece bajo los pinares de Molinos o Vinuesa. Porque el Duero es río de gesta, y aun le queda mucho románico por reflejar cuando se le ve, aún trivial, ocupado en saltar bajo los pinos. Y otro tanto puede decirse de ese amplio meandro —la *curva de ballesta* de Machado— que describe junto a Soria. Es ése un momento estelar de su vida, porque grandes poetas han arrancado de sus aguas el secreto de sus versos. Pero está ausente de su belleza la forma del pino y el aroma de Salduero. Y tantas veces como en la orilla el espectador se detenga y vuelva la vista en sentido ortogonal a la corriente, *echará en falta en el paisaje los mil elementos que quedaron atrás efímeramente* reproducidos en el agua o que todavía no han alcanzado a mirarse; pero, inexorablemente, esperan.

Transversalmente considerado, tal vez sólo dos perspectivas del río sean fieles y aun no absolutamente: son los dos momentos solemnes y limitales de su nacimiento en Urbión y su desembocadura en Oporto. Porque ambos momentos dan una imagen de lo que el río es, si bien midiendo los términos; lo que es sólo puede captarse en su momento final, y salvo entonces, rigurosamente, los ríos no debieran significarse con nombres sustantivos, sino mediante un término verbal *—vox significativa cum tempore.*

Porque el río siempre es *todavía no;* hasta el momento de la muerte. Sólo entonces, rigurosamente, es todo lo que tiene que ser; ningún viraje le falta. Nada nuevo ni viejo ha de esperar. El Duero, en Oporto, lleva sin duda dormidos y transparentes, pero en su seno, las imágenes de todos los paisajes.

En Urbión, por el contrario, se ofrece todo cristal, virgen de acentos. Es un Duero exento de historia; abierto sin duda a toda contingencia, pero en

donde aparecen ya claramente definidas dos dimensiones ineludibles en su esencia: la materia radical y el sentido.

Se llama aquí «materia radical» a ese agua nueva que no sabe aún de caminos, ni de otras aguas con que fundirse, ni conoce otra cosa que sí misma. Sin duda nieves y otros ríos y lluvias vendrán, andando el espacio y el tiempo, a engrosar este virgen caudal; pero en este límite anterior aparece algo que desde el primer momento de aflorar a la superficie se ofrece ya como Duero; Duero en toda su pureza. Sin mezcla de contingencia. El Duero en la virginidad.

Y determina además lo que se ha llamado aquí «sentido». Desde la cuna, el río aparece asomado a una vertiente, por la que fatalmente habrá de echar a andar, y la influencia de la vertiente será definitiva para todo el curso de su historia. El río Duero nace en la vertiente meridional del Urbión, y este hecho determina en su totalidad la silueta de su cauce.

He aquí por qué, en Oporto y en Urbión, el río Duero se ofrece como es: consumado o prehistórico; pero, en ambos casos, en equilibrio perfecto; esto es, libre de muecas y afeites. Son el antes y el después de la representación de un actor. Mas las dos veces, libre de actitudes contingentes. Esencia que se afila hacia el existir o que se desnuda de la existencia; pero en una y otra sazón exento de escorzos que puedan inducir a equívoco. Urbión, clave y pentagrama vacío. Tal vez tono y compás. Oporto, la melodía conclusa.

Intermedios, quedan infinitos puntos, y cada uno da una imagen falsa por parcial, verdad a medias, diferente: aquí demasiado verde en torno; allí en exceso pedregoso. La misma agua sabe en un sitio a resina y en el otro a lodo; fresca y tibia se ofrece en distintos lugares.

Hasta la dirección de las aguas cambia incidentalmente en una pluralidad de ocasiones. Y el que asiste muy de cerca al espectáculo de un río no alcanza certeza de a donde se dirigirá.

Pero cada cosa requiere una perspectiva adecuada para su contemplación. Y el río pide distancia, porque va muy lejos. El río exige panorama, porque en el estrecho marco del paisaje su imagen es artificiosa.

Y esto es así porque en una visión panorámica, como en el mapa, el río se define por su longitud. Se destaca esencialmente su dimensión longitudinal, que es su verdadera sustancia, en tanto que con la instantánea parcial aparece destacada en falsa preeminencia su perspectiva transversal. Pero la instantánea o carece de sentido o es artificiosa congelación de algo esencialmente dinámico, con la dinamicidad de lo flúido, extraña e incomprensible para la mente humana, que tan bien se las entiende en cambio con las instantáneas o fragmentaciones puramente espaciales de la geometría, ciencia perfecta, cabría tal vez aceptar con Bergson, de lo material sólido.

Pero el río, el Duero, es el largo proceso que une Urbión con Oporto, pasando, *pasando por*, no importa más; que no puede estudiarse aisladamente en ninguno de los puntos que atraviesa sin adquirir una imagen deformada de la realidad que es, precisamente, porque no es una realidad definitiva e inmóvil, sino una realidad de tránsito que se va en decirlo, que fluye, y que como una melodía —aquí la metáfora de la metáfora del río— hay que esperar a su terminación para comprender.

He aquí, pues, que la imagen rigurosamente fiel del Duero sólo es aquella en que a un tiempo mismo aparezca éste tendido sobre todos los paisajes a que sucesivamente está destinado a contribuir. Sólo así está —es— la melodía completa.

Cabe sin embargo sutilizar más y preguntarse por el valor de lo transversal. Distrayendo la atención de la metáfora fluvial en que se encuentra flotando, esto es propiamente atacar la cuestión del valor de lo actual en cuanto presente histórico. Pero tal vez es oportuno no salirse aún del ejemplo. Lo actual, *en el río como en la historia, es el paisaje efímero de cada momento. Es la circunstancia inestable, destinada a dejarse desde que se toma; es la dimensión mínima* del ahora que se va en menos que se dice. Lo actual, en la historia, cada presente, no es más que cada una de las infinitas falsas perspectivas transversales que el río ofrece, o tal vez soporta. Pero ya se ha visto cuánto hay de falso y artificioso en la consideración parcial congelada de lo que por su misma esencia es panorámico y flúido.

Así la historia, naturalmente panorámica, cada día forzosamente ha de pasar de prisa; pero ha de pasar por un efímero presente y ha de soportar una consideración transversal de los espectadores que ignoran las leyes de la perspectiva, forzosamente demasiado cerca de la escena, embutidos en las candilejas.

Decíase que el Duero *no es,* si por este presente de ser se entiende una realidad plena, como parece que el presente debiera indicar, sino que se realiza. Y su ser desnudo de afeites sólo lo muestra en dos ocasiones; consumado, sólo en Oporto. Decíase que llevaba las imágenes transparentes. Pero allí sin duda guarda los aromas de pinares y el recuerdo de Numancia, y el reflejo de los cielos de Castilla y León y Portugal. Todo sin duda amortiguado, difuminado cada matiz y reducido cada tono a la armonía del total. El motivo inicial de Urbión, al encontrar el Atlántico, es una sinfonía perfecta en que cada elemento está limitado a su justa dimensión. Y este hito es el momento definitivo, como el blanco de una saeta. A este momento final se ha supeditado el total del curso. Y para ello ha sido preciso un paisaje preñado de verdor y resina, y unas rocas abruptas cortadas a pico sobre el cauce, y unos mares de trigo que reclinasen sus olas sobre las ondas del río, y el agua fría de un afluente de la montaña. Y la mansa y mesurada de un río tranquilo. Y así, al final, advierte a la costa un Duero en que cada nota, cortada en proporciones precisas, colabora con las demás a la armonía perfecta de lo que es acabado. Diríase que cada elemento ha tenido en cuenta, a la hora de su influencia, este acorde final al que todos habían de supeditarse; como si cada uno supiera que ellos eran cosa transitoria y que lo que permanecía y había de permanecer era el Duero, essa *agua cabdal* a quien habían de servir, matizando, no absorbiendo.

Dícese que el Pisuerga le da el agua; le da el agua, mas no el nombre ni el destino, y por ello sabe muy bien el afluente cómo hacerlo para no cambiar el curso; porque su misión es engrosar el caudal sin afectar al sentido, y no regir; y así cada elemento de los que contribuyen a que al final de su historia, en Oporto, el Duero sea anchuroso, mas precisamente como es y no de otra forma alguna ni en otro punto cualquiera alejado de su natural occidente.

Así la historia, proceso temporal en su esencia, henchido de sentido, permite o soporta por fuerza, mejor, una consideración semejante a la transversal del río. Es la perspectiva actual en cada momento. Y así como más frecuentemente es el río contemplado tendiendo la mirada a modo de arco que abrazara ambas riberas que en la dirección de sus aguas —son más los paseantes que los barqueros—, al fin y al cabo, verdadero río, así el espectador de un momento histórico propende con frecuencia de modo irresistible a relacionar y entretejer el presente actual de un ser sujeto de historicidad, con su contorno contemporáneo más que con su entidad antero-posterior. Entonces se da lugar a

una hiperbólica y morbosa supervaloración del presente. Precisamente porque se ha perdido la «perspectiva de sentido» que ha de informar toda consideración histórica. Y acontece algo muy semejante a lo que resultaría en la Geografía si cada paraje que atraviesa el río quisiera marcar a éste definitivamente con un carácter, sin atención a la armonía del conjunto ni respeto al sentido total. Pero en las ruedas de la Geografía, por fortuna, no influyen con la intensidad que en las de la Historia las voluntades humanas.

He aquí, pues, cómo se puede afirmar ya en esta página que lo actual tiene por su propia esencia valor de herejía. Porque el ser histórico se desenvuelve entre dos impulsos que coinciden en él: uno marcando el sentido, como la fuerza que la saeta recibe del arco. Es la energía de la tradición. Perpendicular a él, cada día un tono nuevo que sin duda ha y debe pesar, pero midiendo y mitigando su gravidez, so pena de decidir un equilibrio esencial para la continuación del proceso. Cada paisaje debe aportar un matiz, un algo inédito que contribuya a la realización de la melodía, pero sin intención de imponerse con peligro de sofocarla.

Por eso en historia hay un grave pecado que a veces cometen los pueblos y se llama anacronismo. Pasar por sobre un presente sin aceptar su contacto. En el río correspondería al brinco absurdo de saltar sobre un paisaje. Pero existe otro aún más grave, que consiste en entregarse con apetito desordenado a la sugestión de lo actual, con daño para la atención primordial que merece el propio intransferible destino, para el que lo presente es un paisaje que sin duda deberá dejar su huella con uno u otro vigor, pero huella accidental, subordinada al sentido total de su misión o trayectoria, que es lo verdaderamente esencial.

Porque el río no es el paraje que cruza, ni las mismas riberas, ni el cauce muerto, sino el agua que se va, siempre cara a un destino. Así en la historia merece preferente atención el ser que la hace precisamente y no la múltiple circunstancia que momentáneamente asiste a la ascesis; aunque al humano, inmerso en esa circunstancia, se le desorbite en la mente su interés hasta hacerle olvidar el ayer y el mañana, verdaderos soportes para el ser histórico de cada uno de sus momentos actuales.

He aquí, pues, que es atendible el presente, pero sin subrayado, porque de suyo tiende a adulterar el curso de los procesos. Para que el Duero en Oporto conserve transparentemente un mínimo recuerdo de resina ha sido preciso que mil pinos se echasen sobre sus aguas. Pero para que llegue a desembocar consumando su destino ha sido necesario que la energía manantial de Urbión, actuada desde Oporto, pesase más que la llamada transversal de los pinares. Y esa saturación de aroma serrano con la que aún sale de Castilla ha sido necesaria para que lleve al Atlántico esta característica de su personalidad; pero si se hubiera parado en Molinos, o saltado ya sin objeto sobre los paisajes posteriores, habría traicionado su misión embebido en un presente que sin duda ha de ser intenso en un momento para conseguir perdurar en el tono exacto hasta el final; pero intensidad que pondría en grave riesgo de estancamiento el proceso si no fuese acompañado de una misma exacta fugacidad. Moriría y de muerte triste y deslucida el Duero si un día al recibir al Pisuerga no fuere mayor su energía original que la que traen, con diferente signo, las aguas del afluente, así en cambio tan leal servidor del destino común.

III

LA HISTORIA EN LA HISTORIA

Es curioso observar en la historia del pensamiento cómo, como si se desarrollase sobre una superficie esférica, andando diversos caminos, se viene a incidir sobre un mismo paraje al cabo de dispares trayectorias.

La consideración de la historia ha corrido diversa ventura a través de los siglos, y puede decirse que hoy, hollando direcciones opuestas, se está en riesgo de recaer en un vicio que se creía no hace mucho definitiva y jubilosamente superado: la falta de penetración en lo histórico por inadecuación de la perspectiva a su peculiar estructura.

El esfuerzo humano por asumir en la mente el secreto sintético de todos los «por qué» diseminados por el universo, en los modernos, llegó a cuajar en un modo de concebir la realidad que el profesor García Morente calificaba de romántico. Y su característica esencial era la propensión, hija de la soberbia, a dar todo por conocido suponiendo que todo fenómeno no era sino variación sobre un tema previo, repetición, en distinto tono, de otro anteriormente visto; en definitiva, tendencia a subsumir unas cosas en otras, con la convicción íntima de que, en último término, todo era reducible a un único común denominador.

Esta tendencia ilícita, sin ser justificable, se explica por la fuerte tendencia económica con que está gravada la naturaleza, que cristaliza en el conocimiento humano por su aspiración natural y legítima a la síntesis. Y este afán se ha manifestado a lo largo de los siglos abundantemente y de muy varia manera.

Pero los tiempos modernos han alumbrado una creación intelectual humana que al mismo hombre llenó, en su tiempo, de un regocijo tan desmedido como la misma conquista que tal creación suponía: Era la ciencia nueva, físico-matemática. Los nombres de Galileo, Torricelli, Copérnico, etc., se incorporan a la lista de mentalidades excepcionales que encabezara Tales desde la antigüedad más remota.

Y desde entonces, comienza a preludiarse el positivismo en distintos tonos, todos menos escandalosos que el motivo central reservado a la pluma de Comte. Comienza la era del *reduccionismo*. Se va a intentar traducir todo a *ciencia nueva*, como si se tratase, en Bolsa, de una conversión de acciones. Pero la nueva ciencia exige algunos requisitos para intervenir y el principal es un índice determinado de manejabilidad del ser que se le entregue a su tratamiento.

He aquí, pues, cómo la Historia, por virtud del éxito renacentista, pasa de la categoría de arte, que era aún para el P. Mariana o el P. Juan Andrés, a la de ciencia; y he aquí cómo simultáneamente, su objeto comienza a ser modificado para acomodar su estructura a la del objeto físico, con el que la ciencia moderna de modo tan perfecto venía ya tratando desde su momento inicial. Y al final del proceso, el ser histórico termina por ser, o simplemente físico, inmerso en tiempo y espacio matemáticos, mostrencos, o incluso ideal, por encima de ese recipiente neutro de la Geometría analítica. Mas llegado el momento, la mente humana se apresta a la reacción. Quizá el representante típico, y grato, de esta protesta haya sido Bergson, y, en otro aspecto, algún existencialista. La Historia ofrece unas características irreductibles a ningún otro modo de ser: El

hombre se diferencia de todo otro ser en que es histórico. Y la nota esencial de la historicidad estriba en la modalidad peculiar de su tiempo.

El tiempo, es la nota diferencial del ser histórico.

Tiempo *sui generis* íntimo, tridimensional, con ventana al porvenir.

El tema del tiempo, adviene entonces a primer plano, y una numerosa literaruta florece en torno a esta sin duda sugestiva cuestión. La especulación está en el extremo opuesto a cuando el ser histórico venía a ser tratado sin respeto ni consideración para su peculiar estructura.

Se prescindía entonces, ilícitamente, del tiempo histórico, y la reacción ha venido a subrayar con tal exceso el acorde olvidado, que ahora se dibuja todo diluído en temporalidad y apenas si se acierta a adivinar qué pueda quedar detrás, o debajo, de eso que se escapa transparente de la mirada, sin dejar clara la esencia de su entidad. Antes se reducía todo a física, y ahora se disuelve todo en temporalidad. El tiempo, empero, no tiene entidad propia, y la Historia, que dejaba de ser historia bajo el viejo régimen, está bajo el nuevo en peligro de dejar de ser absolutamente por anegación en la nada.

Hora es de centrar la especulación en caminos ya alguna vez por fortuna hollados y preguntarse con rigor por la entidad del tiempo, tan frecuentemente desorbitada en el pensamiento actual. Una vez más, como el árbol joven que se comba, para recuperar la verticalidad, ha sido preciso una reacción violenta que, para dejar la huella breve de su paso hasta el final, tiene que adquirir en el momento de su aplicación intensidad y proporciones *quasi* desorbitadas. Lo que a distancia será una luz suave y aterciopelada, tiene por fuerza que ser en su día un fuerte destello estridente y cegador. Se ha dado en el vicio contrario, y por miedo a pasar sin advertir la coyuntura, la perspectiva se ha achicado hasta no ver más —allá de— que la coyuntura.

Verdad es que esta estilización actual del ser histórico da una imagen fiel, y, desde luego, más sugestiva de la realidad que las viejas físicas esterilizadas de los años superados; pero si éstas orillaban lo que de íntimo y personal hay en la Historia, ahora se prescinde, con no menos peligro, de lo que ésta tiene de consistente, y en definitiva de auténtica realidad, que es precisamente su objeto: el *agua cabdal*.

Porque el ser histórico no por ser histórico —adjetivo—, y por tanto temporal, sujeto de una duración típica, deja de ser fundamental y sustancialmente ser; y este ser, que permanece por debajo de las vicisitudes, es el que en último término debe importar porque es quien hace la historia, que es movimiento, esfuerzo, ascesis, que por eso es personal e *íntima*; y una manera de captar este movimiento es medirlo en el tiempo histórico, peculiar e irreductible en cuanto que es algo, mostrenco de suyo, que envuelve, adaptándose a él en sus menores fisuras, un movimiento; pero lo personal no es el tiempo, sino el *motus* y el esfuerzo. Porque hay muchas melodías puestas en tiempo de vals y no diluyen su personalidad. Porque cada soldado avanza por su propio esfuerzo, y es uno solo el tambor que marca los tiempos para todo un Regimiento.

La temporalidad es una cáscara sutil de la Historia; pero la Historia, es movimiento, y el movimiento, es actividad de un ser.

Véase, pues, la ilicitud que entraña un subrayado tan enérgico como el actual de la dimensión temporal del hombre.

Es una abstracción —estilización— abusiva que no permite la estructura de la realidad. Porque bajo el tiempo está la Historia y ésta no es sino reflejo de

una especie de vida, *quasi* personal por lo menos. Pero la vida, es cualidad de *un ser* vivo.

Y, en definitiva, éste debe ser el centro de la atención, por más que hoy resulte grata y expresiva la faceta en que lo muestra el pensamiento actual.

Hay que estudiar la Historia con criterio ultrahistórico; pero la especulación moderna no se ha liberado aún, en líneas generales, de los prejuicios positivistas y mantiene ausente de su arquitectura una serie de nociones diversas coincidentes en su perfil dogmático y trascendente; en rigor, en más o en menos, transidas de sabor metafísico y tradicionales, que gravitan desde el pasado y desde la tribuna del presente, permiten calificar axiológicamente y jerarquizar, aun entre las cumbres de los hechos históricos.

Justamente, sólo una feliz conjunción de criterio ultrahistórico y consideración detenida de la tradición, permite una rigurosa captación del ser histórico con energía suficiente para valorarlo. La falta de uno u otro de los elementos forzará a la investigación a anegarse en la contemplación de los climas envolventes —tiempos y paisajes—, luz ineludible, pero parcial, o en la justificación —más que explicación— de la mínima curva o gesto, hasta una fatalización de la trayectoria.

Si es verdad que el río Duero es algo más que una fórmula química, intemporal y aséptica, conviene también tener en cuenta que sus peculiaridades fugitivas, las que le asaltan, o él dibuja momentáneamente, no le reflejan tampoco con exactitud, y aunque le integran, no le definen. Muchos meandros son desviaciones intrascendentes, puramente anecdóticas, y de las que gravitan, no todas lo hacen hasta el final. No toda curva es camino, sino que algunas no pasan de simple rodeo infecundo.

Tal vez es posible, sin embargo, una explicación, que en ningún modo equivale a justificación, de esta manera actual de asomarse a la Historia, exaltada en perfilar la coyuntura, recreándose en el hecho y difuminándolo en su paisaje hasta la captación perfecta y rigurosa del gesto o la expresión dentro de su clima y época, y que alcanza a conseguir una nítida comprensión del objeto que aflora espontáneo, como por resultancia natural, entre la fronda previamente descrita.

En efecto, frente al estudio carente de perspectiva temporal, que juzga del siglo V con sensibilidad y criterio novecentista, este nuevo punto de vista, que porque cuenta con el tiempo, consigue despejarlo y se sumerge en el pasado, representa un muy notable avance. Todavía Shakespeare y Lope, y aun los románticos, carecieron de esta condición y sus cuadros del pasado no aciertan a insinuar la dimensión de profundidad. Hoy se estudia mejor y se comprende el hecho medieval, porque se repara en su condición de medieval. Y esta compenetración estilizada hace al ánimo recrearse en las historias, porque comprender, en algún modo, ya es amar. Y se detiene morosa la mente en la consideración de los tiempos idos, muy lejos de lanzar su anatema contra cada disensión con su propio presente, sino, por el contrario, relevando la posible concatenación, y hasta la imposible, de ella con el suyo, con su precedente, con su encrucijada particular.

Es un signo del momento crepuscular, ya tan denunciado, que vivimos. En la bancarrota que atraviesa la cultura moderna ha llegado el momento de recordar. El momento de la Historia con melancolía, muy diferente al de la Historia como tradición, con sentido heroico y ánimo de adivinar, que inquiere secretos y voca-

ciones, para acertar a desvelar lo que pueda en la Historia ser aviso o mensaje para el porvenir.

Las almas cansadas y ya estériles, las que no esperan, también se dan en su enervamiento a la suavidad de la contemplación de lo que fué, y recuentan las escenas idas sin detener una más que otra, ni acertar a jerarquizar entre los recuerdos. Seleccionar supone un canon y el canon nunca es agnosticismo.

Cuenta André Maurois que, en alguna ocasión, viajando por España, encontró a una vieja aldeana que le dijo: «¡Ah, yo no tengo por qué quejarme... He tenido, a buen seguro, penas en la vida, pero a los veinte años he amado a un hombre joven... El me amó; nos casamos... Después, él se murió, pasadas algunas semanas... De todos modos, yo había tenido ya mi parte, y desde hace cincuenta años he vivido de este recuerdo.» He aquí, en esquema, toda una lección —parcial, no perfecta— de cómo hay que mirar la Historia: No todo lo pasado es tradición, ni todo lo por venir destino.

José Artigas.
Instituto «Hispano-Marroquí».
CEUTA (España).

4



TRES GRACIAS

BRUJULA PARA LEER

RUSIA FRENTE AL AHORA DEL MUNDO

POR

BARTOLOME MOSTAZA

Invitado por la Facultad de Ciencias Políticas, de Madrid, el doctor Arce, ex-delegado de la República Argentina en la O. N. U., dió una serie de lecciones sobre el funcionamiento de esa alta institución, radicada en Lake Success. Fruto de tales lecciones es este libro [1]. Campean en él, además de una notable agudeza crítica para analizar e interpretar los textos constitucionales de la ONU, una sincera pasión por la verdad y la justicia, que no empaña la serena mesura con que el lector se refiere a conductas y personas.

La mala fe de Rusia es el tema central que mueve el discurso del doctor Arce. Pero la finalidad perseguida es demostrar que la Organización Internacional constituída en San Francisco, el año 1945, sobre el pie forzado de los acuerdos secretos de Yalta y las ideas expuestas en Dumbarton Oaks, adolece de tan grave ineficacia, que no puede servir a los objetivos para que fué destinada. Ni paz ni seguridad colectiva son posibles, con la presencia de Rusia, mientras no se le quite a este país de las manos el instrumento del veto, con el que hasta la fecha viene inmovilizando el Consejo de Seguridad, que es el órgano ejecutivo de la O. N. U. Rusia—asegura el doctor Arce—está, por su régimen y por los fines que este régimen busca, imposibilitada para toda colaboración política, cultural y económica en el terreno internacional (pág. 229). Pero, además, Rusia no quiere colaborar. El autor de este tremendo alegato, erigiéndose en fiscal de la conducta soviética en la O. N. U., prueba que la Unión Soviética torpedea sistemáticamente los acuerdos internacionales que

[1] José Arce: *Ahora*. Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1950, 293 págs.

contrae, hasta reducirlos a papel mojado, cuyo cumplimiento le interesa solamente cuando se trata de sacar alguna ventaja. «La actitud de la Unión Soviética y de los países que le acompañan—concluye el doctor Arce—es de alzamiento contra la Organización y contra la Carta» (pág. 238). Y poco antes ha afirmado: «En ningún momento, ni durante ni después de la guera, ha demostrado (Rusia) con hechos su propósito de colaborar; por el contrario, ha usado y abusado de sus privilegios, de su poder y de su influencia política, para obtener ventajas, prescindiendo del interés general de la comunidad de naciones» (pág. 235).

La diversa conducta observada por las democracias con Hitler y con Stalin le obliga al doctor Arce a sentar esta opinión: «No creo que el totalitarismo alemán hubiese pedido a las democracias de Occidente, aun por una paz duradera, lo que éstas han pagado al totalitarismo soviético por su contribución a la victoria (pág. 11). Contribución, por otra parte, muy discutible y problemática, ya que el doctor Arce se cuida de anotar que los Estados Unidos y Gran Bretaña se volcaron materialmente sobre Rusia para ayudarla a resistir, primero, al invasor alemán y rechazarlo después, mientras que Rusia amistó con el nazismo alemán en el año 1939 y fué causa principal de que Hitler se lanzase a la guerra. La alianza de las democracias con la Unión Soviética—sostiene el doctor Arce—pudo evitarse (págs. 46-47) sin perjuicio para el resultado final de la contienda contra Hitler. Fué mucho más lo que las democracias dieron a Rusia que lo que Rusia puso en la balanza. Sin las democracias, Rusia hubiera sido derrotada; pero sin Rusia, las democracias hubieran triunfado lo mismo. Se habría repetido el caso del año 1918 (páginas 46-47).

Dicho se está, por lo apuntado, que este libro es una implacable requisitoria contra la Unión Soviética. Mas para que la argumentación no degenere en acusación panfletaria, el doctor Arce enfila en larga série los hechos de todo orden acaecidos desde el año 1939, con que Rusia ha demostrado su desprecio cínico por un orden de convivencia entre las naciones. Y les advierte a los estadistas demócratas de Occidente que se prevengan, pues las decisiones que puedan tomar los pueblos dirigidos por un solo hombre suelen ser fulminantes. Las democracias, en cambio, son mecanismos muy lentos (pág. 23).

El momento psicológico en que Rusia empieza a romper con sus aliados las democracias occidentales, lo señala este libro en el trágico descubrimiento de las fosas de Katyn. Entonces ya Rusia, con los millares de tanques, aviones y baterías recibidos de Gran Bretaña y los Estados Unidos, había sacudido de sus territorios al ejército alemán y preveía cercano el derrumbamiento del Reich. Al ser públicamente acusada de asesinatos en masa, reacciona la Unión Soviética contra Occidente y se dedicará en lo sucesivo a destruir las bases de toda estructura de paz internacional permanente. Cuando en noviembre de 1943 se reúnen Churchill, Roosevelt y Chang-Kai-Chek en El Cairo para estudiar el futuro postbélico de China, Man-

churia, Corea y Formosa, no asiste Stalin, que había sido invitado, para no ligarse a compromisos: Moscú estaba ya preparando su juego en el Extremo Oriente. Y cuando en Dumbarton Oaks los estadistas aliados trazan el esquema de las Naciones Unidas, Rusia consigue que China no comparezca. Y es que Stalin ya había sentenciado a Chang-Kai-Chek. De las fosas de Katyn nace en el pensamiento de Stalin la idea de un Gobierno polaco contrario al exilado en Londres (págs. 64-65). De la Conferencia de Yalta saca Rusia, como su esfera de influencia, la intervención en todos los países de la Europa oriental. Si media Europa gime hoy esclava bajo las consignas y los ejércitos de Moscú, se debe a la malhadada alianza de las democracias occidentales con la U. R. S. S. Sin Yalta y Teherán, la paz sería hoy un hecho en todo el mundo. Tales vienen a ser las deducciones del doctor Arce. Y podríamos añadir nosotros que la alianza de las democracias con la U. R. S. S. salvó al comunismo de perecer aplastado por el peso, incontrastable entonces, de la Wehrmacht. El comunismo ruso existe hoy por el tremendo error de Churchill y Roosevelt al haber condicionado la suerte de la victoria de las democracias a la victoria soviética. Solas las democracias occidentales, con su inmenso poder industrial y sus recursos inagotables en hombres y materias primas, habrían podido doblegar a Alemania a firmar la paz y Rusia habría saltado en pedazos. Les bastaba haber tomado en consideración al mariscalato alemán y a la oposición clandestina que el Centrum y otros viejos partidos sostenían contra Hitler. Pero Churchill y Roosevelt, impulsados por Stalin, se negaron a oír al almirante Canaris—que dirigía la conjura antihitleriana—y exigieron la rendición sin condiciones. Esta exigencia de los aliados, dictada más por la estupidez que por el odio, trabó las voluntades de la Wehrmacht en una decisión de resistencia a ultranza. Si Canaris y von Beck hubieran hallado acogida en Londres y Washington, las democracias habrían excusado los dispendiosos gastos y las muchas vidas que les costó ayudar a la U. R. S. S. y abrir el segundo frente.

La requisitoria fiscal contra Rusia es, en el fondo, quiérase o no, acusación contra Washington y Londres, que con su invidencia pusieron a Rusia en disposición de campar por sus gustos, del telón de acero para allá, y de boicotear sistemáticamete, con la utilización del veto, las determinaciones de la O. N. U. El veto, del que el doctor Arce llega a afirmar que «es el cáncer que ha roído las entrañas de la Organización creada en San Francisco» (pág. 33), nació en Yalta por iniciativa de Roosevelt, secundado por Churchill, y se afirmó en la Carta de las Naciones Unidas por la coacción del representante de los Estados Unidos, que conminó a los demás delegados de las pequeñas y medianas potencias—cerradas en banda contra tal intento de privilegio—con el dilema de que o aprobaban el veto o no había Organización de Naciones Unidas (págs. 97-98). El autor de este libro especifica que, en realidad, la votación celebrada con tal motivo, a pesar de las presiones ejercidas sobre los delegados recalcitrantes, no alcanzó los dos tercios de votos positi-

vos: *entre 47 miembros presentes, votaron 30 a favor del veto*—en esos 30 votos figuraban delegaciones que habían opinado en contra en el debate—, se abstuvieron 15 y se opusieron dos. Es decir, que todo el artilugio ejecutivo de la O. N. U. funciona sobre una base *jurídicamente* discutible.

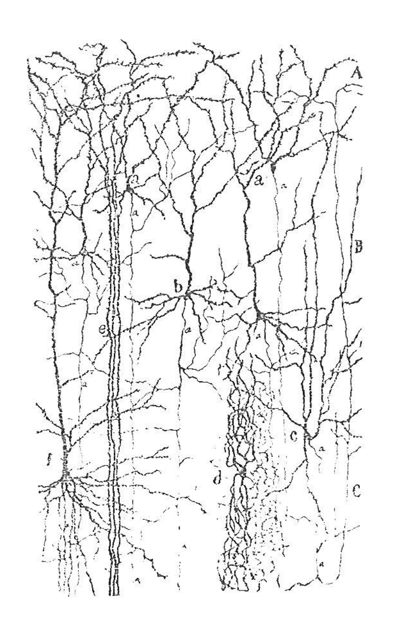
El miramiento con que la prudente pluma del doctor Arce trata a las grandes democracias occidenales, no las absuelve de la coacción que en la Conferencia de San Francisco ejercieron sobre las pequeñas y medianas potencias. El fracaso de la O. N. U. se debe al veto; ahora bien: el veto fué impuesto por esas grandes democracias; luego a ellas corresponde la responsabilidad radical de tal fracaso. El que sea Rusia el único GRANDE que hasta ahora ha manipulado extorsivamente el veto, no invalida el silogismo anterior. De ahí que el doctor Arce ponga especial acento al salir por los fueros de las pequeñas y medianas potencias (págs. 160-161 y 262 a 267). Nada hay que objetar a esta tesis. Efectivamente, los peligros para la paz no vienen de las pequeñas y medianas potencias, sino de las grandes. Son éstas las que con su capacidad industrial y demográfica, con su ambición de espacios y con su ansia de predominio suelen desencadenar los conflictos armados. Las guerras modernas exigen demasiados gastos y demasiasdos ejércitos para que *puedan provocarlas y llevarlas a término los países pequeños*. La experiencia de los últimos cincuenta años enseña que, si alguna guerra estalló entre pequeñas potencias, por medio andaba algún imperialismo maniobrando con el fin de sacar adelante sus propósitos *expansivos*.

Análisis tan fríamente implacable—verdadera disección en vivo sobre el cuerpo de la O. N. U.—lleva al autor de este libro a formular su proyecto de reforma de la Carta de San Francisco como única salida del atasco actual. En ese proyecto de reforma que el doctor Arce propone—y que llena el último capítulo de su libro—se atiende, principalmente, a nivelar, diríamos, por un rasero la calidad de todos los votos; se suprime, por tanto, el veto, y se modifican los poderes de la Asamblea en lo que atañe a admisión, suspensión y expulsión de miembros. O sea que, sin perder de vista la experiencia, se busca la puerta que abra el muro que ahora tapia el callejón. Esa reforma es tan urgente, que el doctor Arce la exige para este mismo año 1950, pues de lo contrario el desprestigio de la O. N. U. se agravaría hasta hacer ya imposible su existencia. Por todo ello, el doctor Arce cree necesario que las Naciones Unidas, echando mano del artículo 109—párrafo 1.°—de la Carta, convoquen Conferencia General a tal efecto. No cabe discutirle vigor y buena fe al doctor Arce en su dialéctica, pero temo que la interpretación que él da al mencionado artículo de la Carta no sea la que en buena técnica jurídica le corresponde. La O. N. U. se ató a sí misma las manos y se anquilosó al establecer en el artículo 108 de la Carta la necesidad de que para la ratificación de cualquier enmienda a su código fuesen necesarios los votos de *todos los miembros permanentes*. A Rusia siempre le quedará el derecho «in

extremis» de interponer su veto. ¿Que esto equivale a sentar que la O. N. U. no puede salir del pozo en que está metida? Sin duda; pero en eso consiste precisamente la gravedad de lo que pasa ahora en el mundo: que no hay organismo adecuado para conservar la paz y evitar la agresión, cuando esta agresión parte de uno de los GRANDES.

Por lo demás, el libro del doctor Arce pone el dedo en la llaga y es la voz honrada que dice lo que hoy sienten todas las conciencias responsables del orbe cristiano.

Bartolomé Mostaza.
Ibiza, 21.
MADRID (España).



ACTUALIDAD DE CAJAL

POR

PEDRO LAIN ENTRALGO

Dibujo facsímil original de Cajal, representando las conexiones de las células nerviosas.

A lo largo de estos dos últimos años parece haber ido ganando lozanía la nunca marchita actualidad histórica de don Santiago Ramón y Cajal. Unos cuantos libros y algunos sucesos científicos son testimonio fehaciente de tan visible auge. Entre aquéllos, los de Marañón (CAJAL, SU TIEMPO Y EL NUESTRO. Madrid, 1950), García Durán (DEL SENTIMIENTO E IDEA POLÍTICA EN DON SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL. Madrid, 1948) y uno, harto breve, mío (DOS BIÓLOGOS: CLAUDIO BERNARD Y RAMÓN Y CAJAL. Buenos Aires, 1949), en lengua castellana; el de Egas Moniz (RAMÓN Y CAJAL. Lisboa, 1950), en portugués, y el de Dorothy Cannon (EXPLORER OF THE HUMAN BRAIN. THE LIFE OF SANTIAGO RAMÓN Y CAJAL. New York, 1949), en inglés. Unanse a este homenaje memorativo las lecciones de Fernando de Castro en Wiesbaden y Estocolmo. Con los mejores auspicios se anuncia, en verdad, al ya próximo centenario del maestro.

Quiero destacar el libro de Gregorio Marañón [1]; y no sólo por la clara belleza literaria de sus páginas, a un tiempo gráciles y precisas, sino por su concreta significación humana y española. A los quince años de morir un español egregio, otro español, egregio también, y muy próximo en oficio, hace el balance de su obra. Todo contacto entre dos hombres eminentes tiene siempre para el espectador atento, y aun para el simple transeúnte, una punta de dramatismo, de punzante y significativa espectacularidad. Más aún, cuando el encuentro es deliberadamente crítico. Dos personas representativas, cada una a su modo, de esta cosa tan compleja y multiforme que lla-

[1] *Cajal, su tiempo y el nuestro*. Un volumen de 116 páginas. Colección «El viento sur». Angel Zúñiga, editor. Santander-Madrid, 1950. 118 páginas.

mamos «ser hombre», tal vez dos momentos de la historia, van a ponerse frente a frente. ¿Qué resultará de ello? ¿Qué luces y qué problemas descubrirá, para su propio modo de ser hombre, el contemplador del suceso?

Dos partes deben ser distinguidas en el sugestivo estudio de Marañón. La primera, más amplia, es un coloquio del autor con la sombra de Cajal, según los textos en que ésta nos habla; la segunda constituye una breve meditación personal, más o menos apoyada sobre hechos y dichos del maestro, en torno a varias cuestiones de nuestro tiempo. Pese a la interna unidad de entrambas conviene examinarlas por separado.

Ved el conspecto de la primera. Pondera Marañón la solidez de la obra de Cajal [2], y dibuja certera y limpiamente la menguada situación de la ciencia española cuando esa obra ciclópea fué iniciada. Sobre este plinto se levantan los temas de la parte coloquial del libro : la ciencia y la medicina españolas en y desde la obra de Cajal; la lección del doble patriotismo, crítico y positivo o creador, de nuestro sabio; la triple condición de éste—hombre de ciencia, escritor, maestro—y su enorme eficacia sobre la vida de España. Con el recio magisterio del gran histólogo se entrelaza, en estas páginas, el magisterio más sutil y maduro del clínico e historiador.

La actitud espiritual de Marañón ante Cajal es admirativa y amorosa, pero insobornable. «Esto no podría proferirse hoy ni aun por labios tan insignes como los suyos», escribe en una ocasión. «No. A la verdad se puede llegar por todos los caminos», apostilla en otra; y así en no pocas páginas más. Tres instancias determinan, a mi juicio, la génesis de este aderezo, tan finamente ponderado, entre la veneración y el discernimiento.

Una es «histórica», en el más estricto sentido de la palabra. Puesto que toda situación es, quiérase o no, una suerte de provisional madurez o sazón de las precedentes, parece inevitable que el contemplador del pasado lo haga siempre «desde arriba». Mi talla de media pulgada desaparece, por ejemplo, junto a los veinte codos del titán Virchow; pero ello no impide que yo, desde mi situación, y precisamente porque la obra de Virchow es uno de los momentos que la constituyen, mire «desde arriba» al sabio prusiano. Por eso en la contemplación del pasado—en la contemplación auténtica de lo que fué, no en su empleo propagandístico—hay siempre como un relieve de ternura : nostálgica, si el contemplador reniega de su presente y teme a su futuro; meramente comprensiva, cuando, como en este caso, sabe el crítico vivir, pensar y crear. Desde 1950 contempla Marañón al Cajal de 1897. La nueva situación histórica no es mollar, sino agria, desengañada, henchida de amenazas; pero es ulterior a la más cómoda e ilusionada de entonces y, por tanto, provisional.

---

[2] Permítase que el historiador de la Medicina haga un comentario marginal *pro domo sua*. A modo de ilustración de su innegable tesis contrapone Marañón la vigencia de los hallazgos de Cajal y la lejanía histórica de la entonces famosa *Patología general*, de Cohnheim. «Hoy no podemos aprovechar una sola página de su vasto libro», escribe. ¿No hay en ello cierta hipérbole negativa?

mente «madura» respecto a ella. De ahí que Marañón pueda mirar a Cajal con honda admiración y sereno discernimiento; esto es, con un adarme de ternura.

La segunda razón es «temperamental» o, si se quiere, caracterológica. Expresémosla con términos sacados de la inagotable cantera antigua: Cajal fué *un hombre de complexión homérica; Marañón* es un hombre de corte plutarquiano. En la sustancia de los hombres homéricos, con la fecunda grandeza, va esencialmente unida cierta primitiva, impulimentada tosquedad. En los hombres plutarquianos—quiero decir: forjados a la manera de Plutarco—, la proceridad está hecha de reflexión, de complejidad, de espiritual delicadeza. Tanto más si, como en el individual caso de Marañón acontece, esa contextura de la inteligencia se halla impregnada hasta en su más intelectual ejercicio por una cálida emanación de cordialidad. Todo lo cual da su especial condición a la mirada de este gran crítico—mirada amorosa y discriminadora—hacia la obra del homérico Ramón y Cajal.

La tercera instancia puede ser tal vez definida como «profesional». Marañón es clínico e historiador, hombre habituado a considerar la multímoda y mudadiza complicación de la existencia humana. Cuentan que cuando a Ludolf Krehl, gran clínico alemán, le proponían sus asistentes un dilema diagnóstico o fisiopatológico, un «o esto, o lo otro», solía contestar: «O también, lo uno y lo otro.» Actitud de clínico, de persona ante cuyos ojos aparece la vida humana tal y como ella es, sometida, es cierto, a reglas, pero también capaz de variar *insospechablemente*, y *aun* de *contradecirse*. Y Dilthey, pastor de historiadores, exigía de éstos la comprensión de «lo malo, lo terrible y lo feo», dentro del orden del universo. Quien, como Marañón, sea con tan armoniosa eminencia clínico e historiador, ¿no se hallará singularmente dotado para discernir—con amor, con lucidez, con ternura—la grandeza y la debilidad de los grandes hombres, Cajal en este caso?

En la segunda parte del libro prevalece el monólogo sobre el coloquio; el crítico se trueca en meditador. «Después de glorificar la obra cajaliana, debemos, dentro de las posibilidades de cada uno, *aprestarnos a examinar otra vez la situación* de *la ciencia española*, y en especial de la Biología, de la Medicina, que fueron la preocupación preferente del maestro.» Una serie de temas—la situación del sabio en el mundo actual, las plagas de la medicina contemporánea, la elección del profesorado—dan estructura a esta meditación.

El punto de partida es optimista, pero exigente: «Las palabras que Cajal escribía en 1923—«el cuadro de conjunto es consolador y abre al patriota español perspectivas luminosas»—las tendría hoy que repetir con fervor renovado.» Advierte Marañón, no obstante, la imperativa y acrecida necesidad de poner bajo esa alada melodía un severo contrapunto, también del propio Cajal: «Convengamos en que el fruto es deficiente y harto inferior a nuestra potencialidad productiva. Avanzamos a paso de tortuga, cuando necesitaríamos velocidades planetarias.»

He aquí, reducidos a seca enumeración mía, los motivos integrantes de ese contrapunto, según la perspicaz pesquisa de nuestro autor: 1.º La imperiosa necesidad de conceder al investigador científico, al *verdadero* investigador, no al «cientificista» ni al «prebendado», la holgura económica y la paz espiritual que su oficio requiere. 2.º La elección idónea del profesorado universitario, y, como primera providencia, la supresión de «las bárbaras y anticuadas oposiciones, vergüenza y cáncer de la Universidad española». 3.º La urgencia de atender en primer término a los hombres, y en segundo, a los edificios: que el cascarón no sea nunca más amplio e importante que el huevo. 4.º La grave obligación de proceder con anchura nacional en la recluta de hombres aptos para el trabajo científico. Todo ello es rigurosamente impecable, al menos para mí. ¿No habrá, sin embargo, un leve exceso de optimismo en estimar que la práctica de oposiciones es «la causa fundamental de los defectos de nuestro profesorado»? Y conste que me hallo a muchas leguas de ese «oposicionismo» que Marañón tan justicieramente vitupera.

Al examen cajaliano de 1897—año del DISCURSO con que Cajal ingresó en la Real Academia de Ciencias [3]—sigue, medio siglo después, éste de Gregorio Marañón. Más complejo y matizado que aquél, pero no menos generoso y optimista, no menos animosamente abierto hacia el futuro de España. La ternura frente al pasado no es ahora ocasión de nostalgia, sino fuente de esperanza. Mientras ese incierto y oneroso futuro va actualizándose, a favor de nuestra obra cotidiana, todos los españoles hemos de agradecer a Marañón esta valiosa lección de inteligencia, de cordialidad, de ponderación cabal y elegante.

Pedro Laín Entralgo.
Lista, 11.
MADRID (España).

[3] Discurso que después constituyó el libro *Reglas y consejos para la investigación biológica* (1.ª edición, 1898).

TRES TEMAS EN UN LIBRO DE LAIN

POR

FERNANDO MURILLO RUBIERA

FORMANDO un reducido librito—no llega a las 150 páginas—ha reunido Laín Entralgo [1] un puñado de artículos que antes vieron la luz en las páginas de diversos diarios. Su aparición en volumen nos ha sido particularmente grata, por lo que esto tiene de salvación, de rescate de la vida efímera del periódico. Encerrado en la estrechez de las columnas de la Prensa, condenado a ser leído y olvidado por la inmensa mayoría de sus lectores, el artículo de periódico reclama muchas veces la generosa permanencia del libro, que le ha de asegurar no sólo mayor prestancia, sino también—y esto es más importante—una más prolongada difusión, más asegurada lectura.

LA UNIVERSIDAD, EL INTELECTUAL, EUROPA reúne una serie de breves meditaciones sobre estos graves temas. Parafraseando a Terencio pudiéramos decir que nada de lo que a ellos se refiere nos puede ser ajeno. Y si éstas son meditaciones—como nos advierte el autor en nota preliminar—pensadas y escritas «sobre la marcha», al compás urgente que reclaman los deberes ineludibles de cada día, no por eso se advertirá que ha quebrado aquel rigor en el desarrollo, aquella serenidad y ponderación que se ha podido apreciar en obras de más firme estructura y de más reposado hacer. Sólo se advierte—eso sí—la brevedad forzada por el género de publicación a que iban destinadas.

* * *

[1] Pedro Laín Entralgo: *La Universidad. El intelectual. Europa.*

Los artículos que tratan de la Universidad son cinco y se encuentran distribuídos de la siguiente forma: en el primero se ocupa de lo que sea la misión de la Universidad, y en los cuatro restantes, de los otros tantos cuerpos o estamentos que colaboran en el cumplimiento de aquella misión: el cuerpo docente o profesoral, el cuerpo discente o escolar, el cuerpo circunviviente, esto es, la sociedad, y el cuerpo regente, o el Estado.

Recogiendo la preocupación que sobre el tema de la Universidad se advierte en el mundo intelectual de todos los países, trata Laín de fijar «no con el ingente propósito de resolverlo», nos advierte, pero sí de darnos una síntesis exacta y accesible, cual es la misión de la institución universitaria, del fin o fines a que debe obedecer en su vida. Cinco fines quedan precisados como determinantes de lo que es la misión de la Universidad: «la conservación y transmisión de los saberes que hemos recibido, en cuanto hombres pertenecientes a una tradición intelectual», y éste es el fin histórico o tradicional; «la enseñanza de las disciplinas científicas que exigen la vida y el buen orden de la sociedad en que la Universidad existe», o fin docente o profesional; otro formativo, por el que los hombres que han acudido a la Universidad han de ser a lo largo de su vida personas, en su sentido total y riguroso; un cuarto, de investigación, y un quinto y último, perfectivo, en el cual la perfección hace referencia a la sociedad en que la Universidad vive.

Ciertamente, toda meditación dedicada a esclarecer lo que es la Universidad y que aspire a arrojar alguna luz sobre el papel que con respecto a ella deben desempeñar desde el alumnado hasta el Estado, ha de intentar descubrir con nitidez los contornos de eso que llamamos misión de la Universidad. «La raíz de la reforma universitaria está en acertar plenamente con su misión», ha escrito Ortega.

Sería injusto pretender buscar en la reducida extensión que unos artículos ofrecen todo lo que un tema como éste brinda, analizando con precisión cada una de las vertientes que ofrecen los distintos fines que Laín Entralgo ha señalado. Aquí aparecen determinados aquellos que, en la medida y proporción que se quiera, no pueden estar ausentes del propósito de la Universidad sin que ésta sea infiel a su misión.

Sabido es cómo el fin formativo y el fin profesional se han destacado por todos los que han dedicado su atención a este examen. El que la investigación sea o no fin de la Universidad, y en caso de serlo en qué medida, es ya cuestión más discutida. El cardenal Newman, cuyo nombre no puede ser olvidado cuando se piensa en la misión de la Universidad, tuvo una clara conciencia del rango primero y fundamental que la formación del hombre, en el sentido más auténtico, debía tener entre los fines de aquélla. No concibió en principio a la Universidad como dedicada a la investigación, y si luego la dió un lugar entre los quehaceres universitarios, no olvidó que «investigar y enseñar son funciones distintas».

En cuanto a ese fin perfectivo con proyección a la esfera social en que la Universidad vive y que Laín Entralgo señala en quinto lu-

gar, exigiría una mayor precisión de su contenido por lo que se refiere a la suscitación de «mitos intelectuales». Porque si es cierto que la Universidad debe ser faro de luz en la sociedad y, por tanto, debe proyectar su influjo fuera del estrecho recinto de sus muros, lo que implica una función educativa del ambiente social, tal tarea debe distar mucho de ser una nueva vulgarización de la cultura, que sólo en perjuicio de ésta y de la misma Universidad puede redundar. Y quizá esa suscitación de «mitos intelectuales», a la soreliana manera, pudiera llevar consigo este riesgo, indudablemente grave, y en el que nuestra sociedad presente ha caído. El fino análisis de W. Röpke lo ha señalado y le ha dado un nombre: falta de respeto. Falta de respeto a la jerarquía espiritual del saber, en cuya gradación debe la Universidad encontrarse a la cabeza.

En el capítulo dedicado a los profesores nos señala Laín la situación de depreciación en que la docencia universitaria se encuentra hoy y busca seguidamente el remedio que dé fin al mal. Son cuatro o cinco páginas en que espolea el interés de cualquiera que haya pasado cerca de estos problemas. Son tentación para más detenido comentario si no hubiéramos de tener presente los límites requeridos por una reseña. Así, por ejemplo, en lo que atañe a la desmesurada vigencia social alcanzada por la actividad intelectiva en el ámbito social de algunos países, en clara oposición con el caso presentado por España, lo que lleva a Laín a hablarnos de la exigencia de incrementar la intensidad y la extensión de la vida universitaria. O también en lo que se refiere a la conciencia que debe existir en el que aprende y enseña desde una cátedra de lo que ver tiene con la altura de la Universidad la forma en que él entiende cómo ha de cumplir su labor docente. El profesor no es dueño de la cátedra por haberla obtenido.

Cuando trata de los alumnos nos da Laín Entralgo no solamente la gradación en que a su juicio debían darse los intereses que mueven a la juventud a dirigirse a las aulas universitarias, sino que también atrae nuestra atención sobre el hecho social de la ausencia de determinaciones vocacionales.

A la sociedad y al Estado, en relación con la Universidad, dedica los dos últimos capítulos de esta primera parte del libro. Son aspectos del problema muy condicionados mutuamente, pues la determinación de en qué manera y hasta dónde el Estado ha de intervenir en la enseñanza universitaria está vinculada con la proporción en que la sociedad, de una manera natural, se encuentre interesada por la suerte de sus universidades y se sienta responsable de la vida próspera o adversa que a ella y a los que con ella tienen que ver les quepa, No hay que olvidar que el abandono y la indiferencia social por la Universidad han dependido en gran manera de los progresos del estatismo en la enseñanza. La Universidad es una creación social, no del Estado, y originariamente existió una maravillosa simbiosis entre la sociedad y la Universidad.

* * *

En tres breves artículos recoge Laín Entralgo sus meditaciones en torno al intelectual, breves consideraciones sobre el ser, el hacer y el vivir del intelectual, en las que, pese a su reducida extensión, nos transmite todo lo que hay de aguda, de exigente demanda de atención sobre la desvalorización del papel del intelectual en la sociedad en que hoy le ha tocado vivir y ejercer su egregia tarea. Sólo aquellos que se encuentran tocados de una desesperada e irrevocable vocación persistirán en el camino iniciado, pese al cerco estrecho en que se les pone. Los más desertarán, muchos otros persistirán en su labor, sí, pero bastardeándola con otras ocupaciones que la sociedad retribuye más, porque estima cumplen una función más útil.

Aquellos intelectuales que, sin excluir su vocación teorética, se encuentran en posesión de una técnica de cuya utilización se sigue un bien inmediato para la sociedad, encuentran en ella el escudo que les defiende contra su condición vulnerable de intelectuales. Así el jurista y hombre práctico del Derecho, así también el profesional de la Medicina. Otra es la situación del que sólo en la docencia encuentra posibilidad de proyectar su hacer intelectual, por la índole misma de ese hacer, o la del que por imperativo de su vocación es arrastrado irremisiblemente al plano especulativo, bien que la parcela de ciencia que cultive posea un aspecto práctico.

Poner en riesgo la vida del intelectual, forzarle a que adultere su tarea y misión es algo que debe temer todo el que crea en la vida del espíritu. Por eso estos tres artículos concluyen con esta interrogación : ¿Es posible evitarlo?

* * *

Europa es un tema particularmente dilecto a Laín Entralgo. En este librito se ocupa sucesivamente de Europa, primero en el intento de darnos una definición de la misma, luego explicándonos en seis apartados algo sobre la entidad de ese nombre.

Constituyen estos dos capítulos un estudio claro y penetrante sobre tema que está hoy muy en el tapete y en la preocupación de los intelectuales y seminarios de estudios. Para alcanzar un concepto cabal de lo que Europa sea hemos de conocer cuáles han sido los elementos que en el acontecer histórico se han dado cita para levantar la compleja estructura que con tal nombre conocemos. La Antigüedad clásica, el Cristianismo, la Germanidad han formado la triple raíz de este árbol recio y frondoso, pródigo en variados frutos. Mas este conocimiento genético de Europa no puede llevarnos a un esclarecimiento del secreto de su entidad, so pena de condenar a la historia a una evolución inexorablemente consecuente con los elementos que entran en la composición de las realidades que en ella operan. Y si se ha pretendido una explicación tomando uno u otro de los momentos o aspectos más representativos de sus «resultados» (el Renacimiento, el orden del XVIII, la Ciencia, etc.), en buena parte la selección es expresión del espíritu y las preferencias del que elige y selecciona. A la entidad de Europa se llega por un examen totali-

zador de esas realizaciones y aspectos, por una armoniosa mirada de conjunto que nos permita intuir «la posible misión de la comunidad humana que las produjo». De esta consideración misiva deduce Laín la esencia de la entidad de Europa con estas precisas palabras, que constituyen una fórmula con la que nos sentimos plenamente identificados : «La misión de Europa consta de dos operaciones sucesivas : una esencial, y perfectiva la otra. Consiste la primera en la creación original de obras universalmente valiosas y en el descubrimiento de lo universalmente valioso en todas las creaciones humanas, incluídas las extraeuropeas... El segundo y definitivo tiempo de la misión de Europa consiste en ofrecer lúcida y deliberadamente a Dios la verdad y el valor de todas las creaciones humanas, así de las propias como de las ajenas en el espacio o en el tiempo.»

Con rapidez y seguridad sigue luego Laín Entralgo, a lo largo de seis ceñidos apartados, la evolución sufrida, al compás de la historia, de la forma en que los hombres han tratado de explicarse a sí mismos Europa.

Desde aquella Europa, entidad geográfica, pura naturaleza, hasta ésta que nuestros ojos ven hoy convertida en ruina, pasando por las etapas en que fué una entidad moral, esto es, la Cristiandad, bajo cuya unidad se subsumían todas las diferencias, o un puro equilibrio desde la Paz de Westfalia, bajo el signo de la pluralidad y la secularización. Mas esta apretada síntesis histórica no queda cerrada sin una esperanzadora alusión a una Europa que sea, que debe ser proyecto y misión. El gran problema de Europa está en si los europeos responderemos aceptando el sacrificio y la abnegación que únicamente pueden salvarla en tan duro trance.

* * *

Aún hay un último artículo, con el que se cierra el libro. Su título es «Ciencia y Creencia», y en él pone Laín ante el lector, «hombro con hombro», las dos sabidurías que nos tientan y de que San Pablo nos habla en su primera Epístola a los Corintios, la «sabiduría del mundo» y la «sabiduría de Dios». Oportuno broche a las consideraciones que han precedido sobre el ser y el vivir de Europa, o sobre la misión de la Universidad, o sobre el quehacer mismo de los intelectuales.

Fernando Murillo Rubiera.
Monte Esquinza, 24.
MADRID (España).

A LA ORILLA POETICA DE M. DEL CABRAL

POR

CARLOS E. DE ORY

Este libro de 125 páginas [1], lleno de versos por todas partes (queremos decir: lleno de cosas), sobre magnífico papel satinado, de elegante y esmerada edición (no tiene ni fotografías ni un solo grabado), quiere ser un libro, es realmente un libro de poeta importante; no un libro más ni un poeta más. Pues *De este lado del mar* es una obra significativa, creemos que una de las mejores obras de Cabral, con «Los huéspedes secretos», por su contenido, por el mensaje directo y trascendente que comunica, por la riqueza copiosa de sus imágenés, por la ideología, en suma, propugnadora y vital que sintetiza en el sólido oleaje ondeante de cada poema. Está integrado el libro como por una triple básica unidad. Integrado por partes que el lector ha de examinar atentamente (no se trata de poesía meramente gustativa: hecha para la fácil degustación del espíritu) entre tres rectas pausas. En primer lugar alumbran el libro unas palabras preliminares. Lectura séguida, tras la pausa de la espontánea, abierta, decidida buena prosa, se acercan, irrumpen con ímpetu los pesados pies (pies ligeros, sin embargo) maduros de caminos, la ancha frente franca y sudorosa, las manos altas y dominantes, bruscas y dulcés, del primer humano desfile programático, interrogativo, quijotesco de versos cálidamente rítmicos (26 poemas), pectorales y telúricos. Siguen «otros poemas» (17 poemas), y, como última manifestación final del tremendo fluir caluroso, en la cadena sonora, parlante y denodadamente poética del libro,

[1] Manuel del Cabral: *De este lado del mar*. Impresora Dominicana, C. por A. Ciudad Trujillo (R. D.), 1949, 125 págs.

el nunca exhausto caudal verbal, metafórico, decidor, propone «dos poemas para cerrar» (2 poemas). Esta es, en resumen, la indicación numeral compositiva del libro, el registro, el subrayado objetivo de su forma o trama pluriforme de conducción unitaria, himnaria, épico-lírica. Las palabras preliminares hablan, aclaran, purifican con su auténtico tono de apremiante y firme filo cordial lo que la inteligencia ha sabido buscar y encontrar; aclaran, digo, la intención viva, histórica, de protesta o temblor altivo, de doloroso amor hondo, moral y humano con que el autor, consciente de su «sorprendido instrumento de expresión» se dirige a toda clase de seres con su patrulla interior de música y verdad mezcladas en un continuo pacífico grito de rebelión sanguínea contra la falsa luz que atraviesa el tiempo, obstruyendo el verdadero sentido de lo terrestre, de lo mundial y hasta de lo nacional. Dirige el poeta un homenaje de simpatía reverente, fraterna, común al presidente Roosevelt (al que dedica luego un gran canto de resurrecto y reivindicativo entusiasmo cívico), después del regreso —como él mismo cuenta— a la tierra «de su insigne cadáver». Habla de su propia protesta general, de su propio puro reproche, indicándonos cómo su propósito fué, en alguno de sus cantos (el «Canto para Franklin» o la «Oda al hombre que viene»), expresar con la voz del presente la vida del pasado, porque «a través de los tiempos, en Teodoro, veo crecer el cazador...» Un prólogo hermoso el de este libro, autoconfesional, rememorante y presente, lleno de meditada comunicación con el destino del canto de hoy del poeta, en el que no desea ver más que augurio y presagio de verdades, cubriendo el cuerpo levantado, humanamente autoritario, promisorio, descubridor de su voz. Voz de poesía y de alarma al mismo tiempo : voz de un tiempo y de una busca, voz actual, actuante, caída para y sobre el hombre : «¡Qué más quieres, soldado, tú cabes en mi voz!» Con el ritmo antiguo, el mismo ritmo sonoro de los darianos, de los chocanianos, con la armonía selvática de Rubén se puede comunicar el hombre con el telúrico Walt Whitman. Pero, sobre todo, enterrar de una vez la metralla inferior, hueca, que se acumula sobre el muriente cuerpo, podrido de vocinglería, del arte. Busca, no más, el sueño de la mañana, sus palabras dictan el rayo desnudo y caliente del noble acento que trasmite el sol. Busca la raíz única, bien llegada, de la voz que sepa decir y transminar la palpable fe del hombre en el hombre. Y pregona, frente a la gitanería negra y el colorístico afincamiento barroco de la palabra, una proporción carnal del verbo, donde el esqueleto se sustente y viva a expensas de la sangre y no de su única, desarrollante ósea estructura de cascarón inútil. Son palabras de *poética* y de *profética* que atestiguan, contra la capaz mentira reinante y abstracta, el credo de verosimilitud caudal del poeta; que atestiguan la ley profunda, subterránea y casi genesíaca de la poesía (no obstante, racionalista) que espera dentro o detrás del manifiesto personal del poeta. ¡Nada de poesía *pura*, *onírica* o *social!*, viene a decirnos, porque es ya necesaria la hora de la expresión consciente, expresión adherida al pulso de una época y de un pueblo. Continúa aún hablando, con el mismo acento central de

prosa llana y plena de sentido, con el mismo definitorio, comunicante sentimiento de desnudez y de dirección antirretórica, de su ideal concreto y más o menos crudo del canto. Porque el hombre tiene un problema en su grito. Y todo lo demás es jitanjáfora.

La poesía de Manuel de Cabral, y en especial la contenida en «De este lado del mar» es una poesía (no queremos hablar ahora de sus melífluas reminiscencias liristas) agotadoramente (espesamente) armónica, luminosa (o cristalina) y concreta, directa, límpida. Cada palabra, cada frase, cada grito (justiciero) dicta una cantidad asombrosa de sincera emoción humana, de rebelión lírica, de puro y abrasado delirio cosmológico, geográfico, planetario también, que no se limita al simple movimiento íntimo, elemental y sentimental del alma, sino más bien lleva su esencial, su confiada palabra honda de conocimiento (y de razón humana) al hombre, al terreno problema externo de las cosas, del mundo y sus populaciones. Así, léase su «Elegía Bruta», en la que habla con Pablo (tal vez Pablo Neruda) y le dice:

Fíjate, Pablo,
que somos responsables de este fuego

y un poco más abajo:

los que queremos que la basura
se haga llama y canción

Léase el poema «Cuando comprendas», originalísimo, vigoroso, tierno, inspirado en la cólera serena de la contemplación acumulativa de las cosas en eterno conflicto con lo mortal y lo material, que son, serán y han sido y dejarán de ser en nuestra tierra:

Cuando comprendas que todas las mañanas, al levantarte de tu lecho, no eres tú que te levantas, sino el mundo.

(¿No observáis cuánto le gusta *negar* a Manuel del Cabral para decir las cosas? ¡Qué gran inventor resulta!)

Y véanse algunos títulos sugerentes, significativos, simbólicos de su sentimiento natural y material, universal y cívico: «Hombre y Perro», «Oda para otro idioma», «Viejo chino de Brookyn», «Sol Gallero» (admirable poema eufónico, jugoso, musical, rimante y rico de ingenio), «Manuel y su cadáver», donde dice cosas grandes como casas, a saber:

Luego hablarán los cuerdos, los que vendrán con lentes
a censar los microbios que hay en mi poesía...
mas vendrá el bigotudo profesor en manía
y dará su diagnóstico, que será simplemente:
—el peso de las alas no lo dejó ser gente—

El libro es muy extenso. Hay más, todavía más cosas plenas y sorprendentes. No podemos, no tenemos espacio en estos «Cuadernos» para comentarios más amplios. Sí que nos gustaría seguir hablando, sin orden, sin concierto de este poeta centrífugo, copioso, inteligente... De este poeta que es, después de todo, un niño sencillo, ingenuo, sabio, irónico, fantástico, súbito, juglar. Poeta que, sin embargo, aunque lo canta todo, aunque es sensible a toda belleza, prefiere *morder* el asunto inmediato de la realidad a acariciar la luna o la trenza femenina de alguna invisible mujer. A los objetos estériles del inmenso mueble poético, del gran lecho lírico donde las palabras infecundas se abrazan en la oscuridad verbal, opone Manuel del Cabral la huella viva tangible que aparece ante su vista en el milagro de las cosas, de las operaciones, de los alimentos presentes, inquirientes, personales. Pues Manuel del Cabral ve la hermosura, la propiedad, la eficacia del levantamiento lírico en lo más cercano a él, a su corazón, a su instinto. Canta al indio:

Indio que estás dormido, tú que hace tiempo tienes
largo sueño enredado en tus brazos remotos

Canta a la vida:

Y me llevó las manos lo divino
y me ensució la vida lo encontrado

Canta al hombre:

¡Con sus manos sutiles de asesino
asesinando su mirar divino!

Canta a la tierra:

Pasaré tan ligero, tan ligero
que teniéndote... nunca te he tenido

Canta a Erasmo de Rotterdan, a la gota, a la voz, al viento, a la piedra, a la poesía:

Poesía:
¿quién te ha puesto estos harapos
de invención... si eres humana?
¡Qué triste está la mañana
en esta rosa de trapo!

Pero lean ustedes el libro, señores, léanlo. Cabral os lo agradecerá. Y ustedes verán si es o no merecido el puesto que ocupa en

la auténtica lírica de nuestro tiempo. Es un poeta sin trampa (aunque con *microbios*, como él mismo sabe), vivo y sin embargo calculador. Porque ved si no calcula bien su música, su ritmo, con qué ciencia, con qué conciencia métrica, con qué sentido propio, particular y general, del arte rubeniano como del arte de la poesía castellana clásica. Este libro contiene trece sonetos bordados a maravilla y dice (dice él) que fueron escritos en la niñez.

C. E. de Ory.
Infantas, 3.
MADRID

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

CONFIDENCIA AL VIENTO

Después de *Tierra sin nosotros* y de *Alegría* (premio *Adonais* en 1947) publica José Hierro un nuevo libro, *Con las piedras, con el viento* (1), que si sustancialmente prolonga los días anteriores, hace patentes, en temática y manera, algunas variaciones interesantes. Como sugiere su título, el volumen ahora editado quiere ser, ante todo, un monólogo que el poeta dice a las piedras y al viento, derramándolo pródigamente, con esperanza de ser oído por alguien que sepa entenderle y descifrar su secreto. Pues este poeta que aspira a ser escuchado y comprendido por todos los hombres se sabe poseedor de un secreto que para la mayoría carecerá de significación. Esa es la causa (o una de las causas) de la angustia que muerde sordamente el corazón de Hierro: su concepto de la poesía y su voluntad de crearla según la sueña le llevarían a un tipo de poesía militante y civil que por ahora no ha conseguido.

¿Fracaso, entonces? Desde el punto de vista de Hierro, sin duda, sí; pero no desde el punto de vista del lector. Porque si Hierro no logra el tipo de poesía que imagina posible, sí logra, en cambio, transmitir intuiciones correspondientes a un nivel de sensaciones más profundas que las referidas a la voluntad: las ligadas al mundo patético de la vida interior. El adjetivo «patético» no se invoca a fin de redondear la frase, sino por ser palabra clave para descifrar la poesía de Hierro, atravesada por un sentimiento angustiado, que no sólo alude a pasiones colectivas, sino también—¡y cuán violentamente!—a conflictos privatísimos; conflictos, apresurémonos a decirlo, unas veces circunstanciales y otras del todo intemporales. Si en ocasiones Hierro canta como quien golpea, en este libro sentimos su ternura y le hallamos atento a un orden de realidades íntimas, reveladas con sensibilidad y delicadeza en nada incompatible con el vigor de la expresión. Pero esas realidades íntimas muestran el alma del poeta en constante pugna con la estructura actual del mundo, y de ahí su patetismo, pues no es posible cambiar el mundo por el canto ni hacer las cosas a medida de los sueños. *Ya es tarde... Ya no hay caminos,* reitera Hierro en un

importante poema que lamento no poder analizar despacio (solo apuntaré que me ha parecido advertir en él una resonancia de T. S. Eliot) y *Demasiado tarde* se titula la parte del volumen en que se incluyen ese y otros poemas de igual signo.

Hierro se plantea el problema de la poesía con viva conciencia, aunque no estoy seguro de que sean enteramente válidos los supuestos de que parte. En cualquier caso, no es ésta la oportunidad para discutirlos; basta señalar que su pretensión es obtener una poesía directa, sencilla y accesible a todos. Estamos a un paso de la poesía «fácil», si por fácil no se entiende vulgar, como por accesible no conviene entender prosaica. Algunos poetas jóvenes desean convertir la poesía en algo distinto de lo que fué hasta ahora. Partiendo de un sentimiento natural, si no de oposición, sí de diferencia, respecto a los grandes poetas de la generación de 1925, Hierro se afirma mayoritario, partidario de una comunión con la mayoría (¿con qué mayoría puede contar un poeta si no es con «la inmensa minoría» de J. R. J.? Y con ésa han contado fervorosamente los poetas de la gran promoción «vanguardista») y quisiera ser el revelador de los oscuros movimientos espirituales de ella.

Encuentro en la obra de Hierro—en su obra total—manifestaciones dispersas de su deseo de coincidir con los afanes del posible lector, pero por fortuna, siempre, y más en este libro, el poeta subjetivo, egoísta, avanza a primer término y se instala en él con naturalidad. Y ¡estupenda sorpresa! El poeta que pensaba que para hacer sentir, para hacer vibrar a los hombres, era necesario hablarles de dramas colectivos y pasiones comunes, se encuentra con ellos en otra dimensión, en esa capa última en que la persona deja de serlo y pierde la máscara, confundiéndose con los impulsos elementales de todos. La duda, el recuerdo, el otoño, la nostalgia, son reactivos más poderosos y de efectos más duraderos que las impresiones surgidas de conjuros encaminados a un orden de preocupaciones que si aparecen primero acaso es por hallarse en la corteza, por su carácter superficial.

La realidad no deja de serlo por estar soterrada, y cuando Hierro comunica secretos del corazón, el lector nota el suyo latiendo al unísono con el del poeta y reconoce los sentimientos propios en los símbolos propuestos. La poesía de Hierro encarna en símbolos sencillos y por sencillos penetrantes: el Cazador es el otoño y también la Nostalgia; el Enanito es el Recuerdo; el Viento es la Vida y la Ilusión. A estos símbolos liga un sistema de metáforas sin complicación, a menudo explícitamente reveladas—la jauría de los vientos; la rama, serpiente de luz; dos almas son hojas del mismo arbusto; el corazón es claro como una gota de agua—, y cuando no igual de transparentes y hasta elementales.

El encanto de sus poemas no estriba en la más bien escasa imaginería, sino en el movimiento, que además de ser ritmo y armonía es la vibración de las palabras en coincidencia con las intuiciones expresadas. Sin desdeñar la metáfora, Hierro considera que la poesía depende de una emoción, más legítima si obtenida utilizando el lenguaje ordinario que si lograda por acumulación de imágenes.

Hierro penetra incidentalmente en un universo aparte (en un universo, por decirlo todo, «romántico») y roza el misterio de los sueños cuando pregunta sobre la marcha de las almas, sobre la intensa convivencia en regiones de luminosa maravilla. *No sé si estamos vivos o muertos*, escribe en un poema, que con el que le precede en el tono y con algunos de los siguientes abre la puerta a ese mundo en que se mezclan el ser y el tiempo, la vigilia y el sueño. (No se olvide el adverbio: Hierro penetra *incidentalmente*, no con propósito de explorar ese universo, pero interesa destacar su intrusión en la irrealidad, no tan inesperada como pudiera creer el lector desatento.)

La sencillez—y también la ternura—están impregnando la poesía de Hierro de una comunicabilidad impresionante. Por la movida transparencia de sus poemas y por la sinceridad del acento, este libro resulta encantador. A través de sus poemas, del agua limpia de su lenguaje,

alcanzamos a ver, contradictorio y apasionado, el corazón del poeta.

RICARDO GULLÓN.

(1) JOSÉ HIERRO: *Con las piedras, con el viento.* Colección Proel. Santander, 1950.

TEXTOS FILOSOFICOS

¿Será posible una antología filosófica? ¿Puede haber un lazo que una entre sí a Heráclito con Parménides, a Santo Tomás con Ockam, a Kierkegaard con Hegel, sin que nos invada el recelo y nos venga a la memoria el «campo de ruinas» que decía el pirronismo histórico? ¿No brotará al momento la discordia, la oposición y el grito? Como respuesta, ahí en los escaparates de las librerías están severos, silenciosos, casi pacíficos estos dos volúmenes espléndidos, que la editorial Labor ha publicado y que ha seleccionado y dispuesto Julián Marías (1).

El libro, publicado bajo el título de *La Filosofía en sus textos*, consta de dos tomos de nutridas páginas a dos columnas. Encabeza la obra una introducción en que Marías nos muestra cómo el único comienzo posible de un filosofar es sumergirse en la misma historia del pensamiento, y el método más directo de hacerlo no es recurrir a la Historia de la Filosofía en cuanto tal Historia, esto es, repensada por la mente de un historiador que la interpreta desde una circunstancia y desde una situación mental definida, sino que es menester conocer la Filosofía en la lectura directa e inmediata de los mismos filósofos.

La mayoría de las traducciones de este libro han sido hechas expresamente para él por los traductores que se citan en las primeras páginas. El mismo Marías ha traducido también fragmentos de Aristóteles, Tertuliano, Leibnitz, Kant, Comte y Dilthey. En algunos filósofos como San Agustín, Boecio, Nietzsche, etcétera, se han tomado traducciones ya clásicas. Cada selección de fragmentos va precedida de la vida y de unos datos bibliográficos del autor, cuyos son; y el grupo de filósofos que caracterizan una época o etapa definida de la Filosofía, lleva también un estudio preliminar en que Marías nos indica los supuestos filosóficos de los que parten y las circunstancias históricas en las que se mueven.

El primer tomo nos lleva desde Tales a Galileo. Tras la introducción sobre el mundo antiguo y las etapas de la Filosofía griega han sido traducidos importantes fragmentos de los filósofos presocráticos. De Platón se han traducido trozos extensos de «La República», «Banquete», «Fedro» y «Fedón». Los fragmentos de Aristóteles ocupan una extensión de casi 80 páginas y forman parte de los libros más característicos del Estagirita. Y así en perfecta traducción sigue Epicuro, Lucrecio, Epicteto, Marco Aurelio, etcétera. De Séneca se ha empleado la traducción ya publicada por «Aguilar» de don Lorenzo Riber, que por su precisión y elegancia ha de quedar como clásica en nuestra lengua. Hay partes de los tratados *De providentia, De vita beata, De brevitate vitae.* De las cartas a Lucilio se han tomado ocho de las más características. Tras una introducción a la filosofía patrística, se traducen una Apología de San Justino, fragmentos de San Ireneo, Tertuliano, Clemente de Alejandría, Orígenes y San Agustín. De éste hay además una extensa parte del libro XII del tratado *De Trinitate*, del libro XI de *La ciudad de Dios* y dos capítulos de *Las Confesiones.*

Al llegar a la Filosofía medieval, Marías analiza la situación intelectual de la Edad Media, y con gran rigor y exactitud los supuestos auténticos de la Filosofía de este período. Además de la Escolástica cristiana se han traducido autores de la Escolástica árabe como Avicena, Aben Tofail en la traducción que hace poco tiempo había publicado el malogrado y ejemplar don Angel González Palencia; de Averroes hay también una amplia selección, así como de Aben Jaldún, figura tan original dentro de la Filosofía árabe y de toda Filosofía medieval. De los filósofos judíos se hallan incluídos Maimónides y Avicebrón.

De la Escolástica cristiana nos encontramos a San Anselmo, Ricardo de San Víctor, San Buenaventura, de quien ade-

más de otros libros se ha traducido íntegro el tratadito *De reductione artium ad theologiam*. Santo Tomás está representado con la extensión que su importancia merece: el opúsculo *De ente et esentia* y las *Quaestiones* más características de la *Summa Theológica* y la *Summa contra gentiles* y capítulos del *Compendio de Teología*. Tras Santo Tomás, Raimundo Lulio, Escoto y Ockam; de la *Summa totius logicae*, de Ockam, cuyos ejemplares son tan escasos, se han vertido los capítulos en que nos habla del término universal, el individuo, el género, la especie, puntos supremos del ockamismo. Cierra la parte de Filosofía medieval la figura extraña e inquieta del maestro Eckehart.

La Filosofía del Renacimiento es dividida por Marías en cinco grupos, según las afinidades de estos filósofos tan multiformes, y de estos cinco grupos se ha tomado a Nicolás de Cusa, Erasmo, Vives, Gómez Pereira, Suárez, del cual hay una extensa selección; Giordano Bruno, Bacon y Hobbes.

Acaba el primer tomo Galileo con su *Dialogo dei massimi sistemi*.

El segundo tomo comprende la Filosofía moderna desde Descartes hasta Dilthey. Marías hace una introducción en la que analiza los caracteres esenciales fijándose concretamente en el idealismo, factor decisivo de esta época. Sigue después la selección de los filósofos modernos: Descartes, Pascal, Bossuet, Malebranche, etc. De Leibnitz se han traducido completos varios de sus opúsculos filosóficos. Del *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de Locke, hay una importantísima selección, siendo la primera vez que se traducen al castellano. Se han incluído también varios autores de la Enciclopedia francesa. Del idealismo alemán están todos sus capitales representantes, así como de las corrientes filosóficas de esta época. De los españoles Sanz del Río y Balmes, del cual se han reproducido los capítulos más agudos de su *Filosofía fundamental*.

Y concluye la obra, en la que Marías nos ha mostrado su extraordinaria y directa información filosófica, tras algunos capítulos del sugestivo y soñador Kierkegaard, de Nietzsche, James, Brentano, con la figura no valorada todavía suficientemente de Dilthey. Al concluir por fin el libro con este gran pensador tenemos la impresión de que con él se cierra una época y se abre un nuevo horizonte a la Filosofía.

En las reflexiones finales analiza Marías la situación de la Filosofía de nuestro tiempo. En una frase resume este momento capital: «... se trata de reducir todo *hecho*—que en sí mismo es ininteligible—a un *hacerse por algo y para algo* dentro de una *vida*. Sólo así se logra algo que merezca el nombre de comprensión filosófica». «Pero ésta, y concluímos con Marías, será con todo rigor otra historia que la recogida en su palpitante realidad en este libro.»

E. LLEDÓ.

---

(1) LA FILOSOFÍA EN SUS TEXTOS. Selección, comentarios e introducciones por Julián Marías. Dos tomos. Editorial Labor, S. A., Madrid, 1950, 2.200 págs.

BREVE HISTORIA DEL BRASIL

Ediciones Cultura Hispánica ha publicado recientemente una resumida Historia del Brasil de la que es autor el diplomático y académico de la Historia Renato de Mendonça.

Lleva esta *Breve Historia del Brasil* un prólogo de Joaquín Ruiz Jiménez, en el que nos da una síntesis del estilo historiográfico de Renato de Mendonça: «respeto objetivo a las cosas, amplia comprensión humana y vocación de totalidad».

Una cualidad excelente hay que resaltar también en nuestro historiador: la de comprender que la historia de un país no tiene, ni ha tenido jamás, carácter independiente, sino que cada pueblo está ligado, subordinado a la vida de los otros como un eslabón de esa larga cadena que es la historia de la Humanidad. Esta es, en esencia, la idea de Burckhardt, que se cumple en el trabajo historiográfico del joven profesor brasileño.

Mendonça estudia de una manera breve y precisa la evolución de su país desde los tiempos del descubrimiento hasta los últimos acontecimientos de

nuestros días, terminando con unos capítulos dedicados al comercio, a la industria y a la producción brasileña.

RAFAEL MORALES.

LITERATURA PICTORICA ANTILLANA EN EL PINTOR CUBANO MARIO CARREÑO

No es posible entender, ni siquiera superficialmente, la pequeña pero sugestiva obra literaria (1) del pintor cubano Mario Carreño sin antes conocer, al menos en esquema, la biografía y la evolución artística de este considerable creador de la plástica hispanoamericana actual. Sin ser propiamente un revolucionario descubridor de nuevos horizontes pictóricos, Mario Carreño se muestra como artista representativo de una época americana (1930-1945) en que es evidente la influencia de los novísimos movimientos renovadores de la pintura europea. Es Carreño hombre de abierta sensibilidad hacia toda clase de acarreos artísticos. Su contacto con los primeros cubistas; con los mexicanos Rivera y Siqueiros; con el dominicano Colson; con Miró y Klee, Tamayo y Mérida; con la gigantesca obra pictórica contenida en los museos del Louvre y del Prado, de Florencia y Nápoles..., se deja sentir con evidencia, a veces con peligrosa evidencia, en su evolución creadora. Que esta cualidad sea simple mimetismo o, más bien, sensibilidad receptora capaz de asimilaciones últimas, es incógnita aún no despejada y que los años próximos dilucidarán. En todo caso, Mario Carreño es un pintor de envergadura cuya potencia creadora se pone de manifiesto en cuanto toca el tema cubano, tendencia temática de su juventud, resucitada en 1941, y que ha dado los frutos más valiosos de su obra actual. Los años del cubismo decorativo, del neoclasicismo colsoniano, del de Picasso, del barroco monumental entrevisto en Italia, han servido de aprendizaje vario para esta ocasión en que la paleta de Carreño se enriquece y levanta interpretando vorazmente el paisaje antillano, policromo y sensual. Sus composiciones verticales en dos dimensiones iniciadas en 1944 con su marcha a Nueva York suponen el triunfo definitivo de la temática isleña, donde se aprecia el modo técnico de la aplicación del duco, al cual le aficionó su maestro el mexicano David Alfaro Siqueiros. Sin embargo, en 1946 y 1948, dentro de una misma tendencia evolutiva, el mundo plástico primario de Klee o Miró y en cierto modo el abstracto precolombino del guatemalteco Carlos Miranda se hallan presentes en las creaciones de estos años. Mario Carreño, con sus treinta y cinco años de edad, tiene mucho que ver y que pintar por delante, y confiamos en un inmediato porvenir para su definitiva consagración dentro de sí mismo y de su obra.

* * *

Pasemos rápidamente por la pequeña literatura pictórica de Carreño. Se titula *Antillanas* y es una acumulación de elementos paisajísticos y folklóricos cubanos, ordenados—es natural—por una mano ducha en el manejo del pincel. La imagen óptica, en particular, y la cromática predominan intensamente. De ahí nuestra afirmación de que no es posible una comprensión de estas páginas literarias sin haber penetrado antes en la entraña de la pintura metafórica, poético-visual, de Cuba. Este «contrapunto literario y pictórico» (como le define el prologuista Antonio R. Romera) es efectivamente una representación dual de la naturaleza cubana, con su luz y colorido soberbios, con su exuberancia morfológica, con su variedad de sonidos y perfumes. Lo sentimental y lo plástico caben tanto en los dibujos ilustrativos del propio Carreño como en sus párrafos de vibrantes armonías, plenas de amarillos, rojos y azules, contenidos por un dibujo concreto y casi realista y en verdad nítido e indeleble. No importan las reglas de la retórica—dice el prologuista—. Lo que importa es ir señalando las impresiones del mundo que nos rodea y su mágico mensaje con un idioma que tiene la concreta conformación de los rasgos plásticos.

La sintaxis se organiza como tectónica desarticulada, en que las palabras —merced a un hipérbaton casi instin-

tivo—componen una frase paisajística, enlazadas o avecindadas con arreglo a su *función* menos lógica que fonética y, desde luego, plástica.

Color y sonido, dibujo y color se confunden y conciertan constantemente. Los verdes palmera y los verdes botella brillan entre planos descriptivos. *Un ruido informe patea el horizonte y el canto de unos sisontes agujerean las frutas.* Un sentido de rítmico son cubano sacude la prosa de Carreño como en perpetua danza: *cencerros, maracas,* TIMBALES, *trepanan el* AIRE *que viene de lejos, de los cuatro puntos* CARDINALES.

Curiosa experiencia literaria de este pintor atravesado de inquietudes e influencias, y que hoy vemos en un camino difícil pero ya enfilado hacia el logro de su propia y definitiva personalidad.

ENRIQUE CASAMAYOR.

---

(1) MARIO CARREÑO: *Antillanas.* Estudio preliminar de Antonio R. Romero. «Cuadernos del Pacífico». Santiago de Chile, 1949, XXVIII, 14 págs. y 25 dibujos.

NOVELA NEORROMANTICA

Este es el subtítulo que merece llevar la obra de Martínez Barbeito (1). Y que conste que el neorromanticismo es algo que se está fraguando en nuestra actualidad literaria, que pronto ha de cansarse de tanto tremendismo y chafarrinones de crudeza rojinegra.

Las pasiones artificiales es una novela con deje romántico. Caja de música fabricada en nuestros tiempos, pero que toca pavanas clásicas y antiguas. De ese romanticismo fino, de buen sentido interno y contenido, tan elegante como el neoclásico, que encontramos en Stendhal. No en vano lo cita el autor en un prólogo que tiene algo de pirandelliano, pero con dulzura galaica.

Novela gallega ésta de Barbeito. Dulcemente, en su primera parte, provinciana. Una provincia sin chafarrinones ni truculencias. Galicia vista directamente por quien quiere contar sus cosas en una prosa suave, de llovizna, sin exagerar ni desmesurar nada. Primera parte de la novela que tiene un valor de ambientación y realidad extraordinaria. Acaso sea la primera vez que leamos algo en que un escritor gallego retrate a Galicia—exceptuamos a Fernández Flórez—sin recurrir al tranquillo de la desorbitación valle-inclanesca, tan magistral en el original, tan triste en el mimetismo.

La segunda parte, Madrid; Madrid de la gente bien y de los estudiantes de provincia. Dada con una observación calmosa y exacta, con un colorido fiel y señor. Lo que menos importa—y es su defecto—en esta novela son los dos temas en que incide el autor: fantasmas y amor inventado hacia una mujer madura. Lo que más atrae es la tristeza adolescente y la recatada intimidad, descubierta con poesía, que aparece a cada página.

Al final queda un gusto de estampa romántica, de ese romanticismo externo, antirretórico, que puede vivirse en nuestros días y que consiste en humanidad delicada, entrañable. Algo de esta nota vibró hace muchos años en la novela de un Premio Nacional de Literatura: Roberto Molina, *Dolor de juventud.* Entonces—hace más de veinticinco años—las gentes de letras se pararon a atender una voz precisa trascendida de eterna poesía. La premiaron.

Sin parecerse en nada en tema ni en técnica, la novela de Barbeito tiene la voz de la perenne juventud, que cuando es sincera es melancólica. Se lee, por tanto, buscando una tristeza buena y agradando al encontrarla. Lástima que hoy los mordientes de la moda truculenta hagan sombra a estos valores artísticos de quilates perennes: sinceridad e intimidad.

Y aunque el reino de la recensión no es el de la profecía, arriesguemos una. Cuando Martínez Barbeito—escritor de calidad—publique su segunda novela, elegante y emotiva, aún superior a ésta, se hallará de moda un género que él ha lanzado a la actualidad española literaria: el romanticismo, nuevo y clásico ya.

EUGENIA SERRANO.

---

(1) CARLOS MARTÍNEZ-BARBEITO: *Las pasiones artificiales.* Ediciones Destino, S. L., Barcelona, 1950. 288 págs.

5



FIGURAS

ASTERISCOS

UNA ENCICLICA QUE TRAE COLA

* * * Con verdadera alegría ha sido recibida por los católicos españoles la Encíclica «Humani Generis» que Pío XII dirigió a la Iglesia el pasado mes de agosto. Es natural que la publicación de una Encíclica sea recibida por todos los católicos, no sólo con voluntad de fidelidad, sino también con espíritu de alegría, ya que en ella las palabras del Papa son muchas veces normas de acción en los momentos de duda o aclaran, en otras ocasiones, la confusión que en torno a la doctrina haya podido surgir entre los católicos. Tal es el contenido de la «Humani Generis». Cierto que en ella Pío XII no se enfrenta con una doctrina totalmente elaborada y sistemáticamente expuesta, sino que principalmente llama la atención sobre una actitud: el IRENISMO, muy extendida en sectores importantes del catolicismo actual, sobre todo en Francia. Esta actitud nace casi siempre de dos fuentes. Unas veces procede de la acentuación INMODERADA —así lo dice el Papa— del celo apostólico. El católico se encuentra hoy ante grandes masas humanas descristianizadas. No quiere quedarse al margen de la vida de estos hombres, sino que aspira a entenderse con ellos. Aquí surge un grave problema, porque —son palabras del Papa— MUCHOS, DEPLORANDO LA DISCORDIA DEL GÉNERO HUMANO Y LA CONFUSIÓN QUE REINA EN LAS INTELIGENCIAS DE LOS HOMBRES Y GUIADOS DE UN IMPRUDENTE CELO DE LAS ALMAS, SE SIENTEN LLEVADOS POR UN INTERNO IMPULSO Y ARDIENTE DESEO A ROMPER LAS BARRERAS QUE SEPARAN ENTRE SÍ A LAS PERSONAS BUENAS Y HONRADAS Y PROPUGNAN UNA ESPECIE DE «IRENISMO» QUE, PASANDO POR ALTO LAS CUESTIONES QUE DIVIDEN A LOS HOMBRES, SE PROPONEN NO SÓLO COMBATIR EN UNIÓN DE FUERZAS EL INVADENTE ATEÍSMO, SINO RECONCILIAR OPINIONES CONTRARIAS, AUN EN EL CAMPO DOGMÁTICO. Piensan, además, que un lenguaje más moderno y una completa reforma de la teología harían más factible la difusión del catolicismo por todo el mundo.

Para otros, la cuestión se plantea, no en el terreno del apostolado, sino en

el del pensamiento. Temen que si la Iglesia persiste en la línea de su tradición, quedará anquilosada, no logrando asimilar y sintetizar —como lo hizo en otro tiempo— toda la riqueza de verdad que encierra la ciencia moderna. Estos pretenden que sólo una innovación radical de la teología que logre sustituir los conceptos y nociones antiguos por otros nuevos permitirá exponer la verdad revelada, de forma que su expresión esté al nivel de la cultura contemporánea.

En torno a estos dos motivos principales —firmar la paz con los hombres o hacerla con la cultura moderna— giran las distintas posturas de este difuso movimiento que va desde los que pretenden una simple «acomodación» hasta los que no vacilan en arrojar por la borda una gran parte del legado doctrinal conservado por el catolicismo.

Ante semejante perspectiva, Pío XII reafirma las posiciones tradicionales de la Iglesia en lo que toca a la Teología y a la Filosofía. Y esto es un motivo especial de satisfacción para el catolicismo español que, a través de sus pensadores más representativos, se ha mantenido con firmeza en esas posiciones en medio de la agitación intelectual que acabamos de señalar.

Seguramente que esta satisfacción es legítima, ya que una de las cuestiones más inquietantes que un católico español podía plantearse en esta hora del mundo que vivimos era preguntarse hasta qué punto esta adhesión y fidelidad a la tradición era hija de la rutina y del desinterés; HASTA QUÉ PUNTO, TAMBIÉN, FALTABA ENTRE LOS CATÓLICOS DE ESPAÑA UN ACUCIANTE DESEO DE VERDAD. Comparada con esa roca fundida que era el pensamiento de parte de los teólogos europeos, ¿no sería esa actitud ignorancia y frialdad?

La Encíclica viene a calmar esa inquietud. No; la adhesión a la tradición católica no indica falta de vitalidad; quizá todo lo contrario. Así es, pero esta Encíclica ha de ser meditada también por nosotros. Pío XII ha puesto siempre en todos sus escritos un cuidado exquisito en matizar su pensamiento para que no sea mal interpretado por carta de más o de menos.

En efecto, leyendo la Encíclica encontramos frases como éstas: LOS TEÓLOGOS Y FILÓSOFOS CATÓLICOS QUE TIENEN EL GRAVE ENCARGO DE DEFENDER E IMPRIMIR EN LAS ALMAS DE LOS HOMBRES LAS VERDADES DIVINAS Y HUMANAS, NO DEBEN IGNORAR NI DESATENDER ESTAS OPINIONES, QUE MÁS O MENOS SE APARTAN DEL RECTO CAMINO, MÁS AÚN: ES NECESARIO QUE LAS CONOZCAN BIEN, PUES NO SE PUEDEN CURAR LAS ENFERMEDADES QUE ANTES SUFICIENTEMENTE NO SE CONOCEN; ADEMÁS, EN LAS MISMAS FALSAS AFIRMACIONES SE OCULTA A VECES UN POCO DE VERDAD; Y POR ÚLTIMO, ESAS FALSAS OPINIONES INCITAN LA MENTE A INVESTIGAR Y PONDERAR CON MÁS DILIGENCIA ALGUNAS VERDADES TEOLÓGICAS O FILOSÓFICAS.

Más adelante afirma que LA IGLESIA NO PUEDE LIGARSE A CUALQUIER EFÍMERO SISTEMA FILOSÓFICO. Al exponer los principios filosóficos de los cuales no es lícito apartarse y que están contenidos en determinada filosofía, admite QUE EN TAL FILOSOFÍA SE EXPONEN MUCHAS COSAS QUE NI DIRECTA NI INDIRECTAMENTE SE REFIEREN A LA FE O A LAS COSTUMBRES, Y QUE POR LO MISMO LA IGLESIA DEJA A LA LIBRE DISPUTA DE LOS PERITOS. Y al concluir la Encíclica anima a los hombres de ciencia a que hagan avanzar las ciencias que profesan, y recomienda que A LAS NUEVAS CUESTIONES QUE LA MODERNA CULTURA Y EL PROGRESO DEL TIEMPO HAN SUSCITADO APLIQUEN SU MÁS DILIGENTE INVESTIGACIÓN.

Seguramente que estas palabras del Papa deben decirnos muchas cosas y han de merecer especial atención por parte del catolicismo español, ya que sería

doloroso que por ser quizá más papistas que el Papa cayésemos —justificándonos con la Encíclica— en el abandono y la rutina. Sin duda, para algunos ambientes católicos en los que se había avanzado demasiado, la Encíclica es una llamada a filas, una orden de alto; tal vez para muchos de nosotros sea más bien una *incitación* para avivar el paso, una orden de avanzar.

T. D.

CUANDO COMIENZA EL CURSO

* * * En buena parte de nuestros países el otoño trae consigo el comienzo del curso universitario. Estos días se prestan a la meditación de los problemas que hoy tiene planteados la Universidad. Pero estas líneas quieren servir a un fin más limitado y humilde; no pretenden sino tocar un punto concreto: el de la importancia creciente que tiene la Universidad española para los estudiantes hispanoamericanos. En más de un millar se cifra el número de éstos que hoy frecuentan las aulas, bibliotecas, laboratorios y archivos de España. La importancia de este hecho y la responsabilidad que contrae la Universidad no han dejado de ser justipreciados. Se sabe y valora que los universitarios que aquí residen no han venido aprovechándose de pingües becas, o atraídos por un interesado móvil político o un pasajero afán turístico, sino por ser fieles a una llamada histórica y emocional que les ha decidido a preferir, por vez primera en la Historia, la Universidad española a las demás.

Cabe esperar mucho de esta coincidencia y de esta convivencia en España de centenares de estudiantes hispanoamericanos. Ellos ponen remedio a uno de los grandes males que padece Hispanoamérica: el del mutuo desconocimiento entre unos países y otros. En España estos hombres jóvenes comienzan un diálogo, sobre una base de amistad verdadera, en el que salen a relucir mil temas relativos a sus países, a su historia, a sus formas culturales, a sus problemas políticos o sociales. Muchos comprenden lo que aún tiene de proyecto de futuro y lo que ya tiene de realidad aquella concepción que José Enrique Rodó tenía de Hispanoamérica, como «una grande e imperecedera unidad, como una excelsa y máxima patria».

El hecho de esta presencia exige una adecuada actitud por parte de la sociedad y de la Universidad españolas. No falta quien haya llamado la atención sobre este particular. Por citar un testimonio, baste recoger algún fragmento del discurso que en el acto de inauguración de curso pronunciara el director del Colegio Mayor Hispanoamericano «Nuestra Señora de Guadalupe». «Es necesario —dijo— que nuestra sociedad abra sus puertas a estos hombres que cruzan el mar con el deseo de acrecer sus saberes y de conocer nuestros modos de vida, en lo individual y en lo colectivo. Es preciso y muy urgente que nuestros centros culturales y científicos, y a la cabeza de ellos nuestra Universidad, acepten y comprendan decididamente que son centenares ya los estudiantes hispanoamericanos que viven y estudian a nuestro lado y a los cuales es necesario atender en un repertorio vario de exigencias que van desde lo puramente asistencial hasta el rigor y altura de las enseñanzas universitarias, pasando por una adecuación de los trámites burocráticos a las peculiares características que ellos presentan.»

C. H. A.

* * * El capitán general don Gabino Gaínza, la autoridad española colonial, continuó al frente del nuevo Gobierno cuando se declaró la Independencia de la Capitanía General de Guatemala, en 15 de septiembre de 1821. Las antiguas provincias —Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Costa Rica— aceptaron aquel hecho francamente insólito. Y así nació la Federación de Estados Centroamericanos. Ni sangre ni héroes. Una especie de nacimiento «sin pecado original».

Pero este gracioso parto se vió pronto envuelto en el caos político, muy cercano a la anarquía: quince años de guerras civiles, en las que —con terminología de Pereyra— un cacique máximo quiso colocarse sobre los hombros agitados de cinco caciques provinciales. Y el resultado fué inevitable. El 30 de mayo de 1838, por un Decreto del Congreso Federal, *los Estados que formaban la República de Centroamérica quedaban en libertad para constituirse de la manera que tuvieran por conveniente.* No pasaremos revista a las causas, que son infinitas y complejas. Simplemente señalamos el hecho: se rompió la Federación. Pero no el ideal unionista.

Tampoco nos proponemos inventariar los males que acarreó, que son obvios. Como ejemplos sencillamente podríamos señalar la invasión pirata de Walker, el Tratado Dallas-Clarendo (1856), la mal llamada Convención Anglo-Guatemalteca de Límites sobre Belice (1859) —afortunadamente caducada—, el Tratado Chamorro-Bryan, la United Fruit Company, etc.

Y claro, hoy en día, viendo aquellos países tan pequeños y tan iguales, un europeo se pregunta: «¿Y por qué no se unen?» Y se hace la pregunta ingenuamente, como si a nadie se le hubiese ocurrido antes. Parece absurdo. Y en efecto, así es. Pero no por ello deja de ser menos hondo el problema. El unionismo centroamericano ha palpitado en todos los países y tiempos en formas efervescentes, delirantes y hasta agresivas. Pero lo que se ha ganado es harto escueto. ¿Por qué? Aquí se pisa un terreno peligroso y equívoco, erizado de susceptibilidades, intrigas, partidarismos, prejuicios, localismos, garras imperialistas y mezquindades. Parece que existe una desconfianza instintiva hacia la unión política. Por causa de sus incontables fracasos: desde los discursos de las reuniones de Cancilleres —Chinandega, 1842; Amapala, 1895; San José de Costa Rica, 1921— hasta las armas de aquellos dos Barrios, uno salvadoreño (1863) y otro guatemalteco (1885), que quisieron lograrla a balazos, como Pancho Villa.

La cuestión es mucho más honda. Más grave y más hermosa. Tendría que venir —creemos— de abajo para arriba. Con lazos culturales, económicos y sobre todo humanos. Felizmente —y esto es un augurio—, mientras más se desarrollan los nacionalismos, parece que el sentimiento centroamericano se siente más arraigado. Por ejemplo, a pesar de que hoy un salvadoreño se siente más salvadoreño que nunca, se siente al propio tiempo más centroamericano que nunca. Incluso para pelearse entre sí, como cualquier familia honorable.

Claro está que tendrán que llegar muchas cosas... Si van a elegir un sistema federal o unitario; si el Gobierno va a ser totalitario o democrático, católico o laico; si el producto del trabajo va a ser del obrero o del patrón; si la culpa del fracaso de la Unión es de conservadores o de liberales; si Morazán fué un apóstol y Carrera un bandolero; si por fin van a tener héroes... Todo

esto no interesa, de momento. Ya se discutirá. Pero a su tiempo, sin pasión ni bandería. Cuando Centroamérica sea una realidad tangible, robusta, operante.

Y de la mano se nos viene el Instituto de Asuntos Centroamericanos que funciona en San José de Costa Rica como un lazo de fraternidad, al parecer apolítico y cuyos objetivos son culturales, económicos y humanos. Es otro signo de esperanza. Que se trabaje en los cimientos de aquel gran ideal que resplandece sereno y magnífico en la cintura de América.

L. A. (Guatemala.)

MARAÑON Y SUS NOSTALGIAS DE AMERICA

* * * Como muestra de lo que para un buen español supone el meditar sobre América a la hora conmemorativa del 12 de octubre, reproducimos a continuación unas palabras de Gregorio Marañón, nuestro gran médico y escritor de raza. Dicen así:

> *¿De América qué otra cosa puede decir un español que anduvo por sus tierras sino que quisiera volver? El español que ha estado en América incorpora para siempre a su corazón un elemento perdurable que es la nostalgia de América. La nostalgia de aquella hora del amanecer en que el español, uno cualquiera, como cinco siglos antes Cristóbal Colón, adivinó la tierra nueva sobre la línea de bruma del horizonte, en que vió por primera vez el paisaje del trópico, con una cabaña vacía y una barca arrumbada en la ribera de un río, y la iglesia, increíblemente labrada, en pleno desierto, y la muralla imponente de los Andes, y las bulliciosas ciudades del Plata, y aquellas otras castellanas y tan dulces del Pacífico, y los lagos enormes e inmóviles del Sur. Y la humanidad durmiente de Méjico, y tantas cosas más, envueltas en una luz clara como las de los sueños de un niño. Al volver a poner el pie en el suelo de Europa el recuerdo americano se transforma en un ideal y en ese instante mismo nace la irremediable nostalgia de América, que ya no nos abandonará jamás.*
>
> *¿Y qué otra cosa puede decir de América un español? ¿Qué otra cosa más cordial y más honda? El 12 de octubre de este año o de un siglo antes o de un siglo después.*

Y dejamos para el avisado lector el comentario de estas nostalgias tan españolas de un hombre de 1950.

ALDOUS HUXLEY Y SUS SOLUCIONES

* * * Es inevitable. Cuando alguien escribe sobre las horas actuales de la humanidad, es inevitable el uso de la palabra «crisis». No importa que ese alguien sea un reportero de tres al cuarto o un novelista de primera fila. La usan todos. Aldous Huxley —sin ir más lejos— titula así uno de sus últimos trabajos: «La doble crisis» (1). Y las primeras líneas del mismo comienzan de este modo: *La raza*

---

(1) *La doble crisis*, por Aldous Huxley. *La salida*, por John Russell. Series de la «Unesco». Editorial Sudamericana. Buenos Aires, 1949.

humana está pasando por una época de crisis, y esta crisis existe, por así decirlo, a dos niveles. Para el autor de CONTRAPUNTO el primero de estos niveles se refiere a la crisis política —pensamos que también ideológica— y económica; el segundo se relaciona con la población y los recursos mundiales. A este segundo nivel dedica Huxley las breves páginas de su estudio. Los datos que proporciona y en los que apoya su argumentación son conocidos: aumento de la población mundial e inadecuación de los recursos naturales. Además de la estadística utiliza testimonios de médicos y escritores, que confirman sus teorías. La solución a que llega Aldous Huxley se resume *en una palabra: neomalthusianismo. Aunque él no emplee esa* palabra, las soluciones que propone se conocen con ese nombre.

Si aquí se habla de esto no es por afán de desorbitar su importancia. Y el hecho la tiene —aparte de la que le confiere la personalidad de Huxley—, porque los métodos que él propugna se vienen utilizando en los últimos tiempos. Los EE. UU. han llevado a cabo una intensa campaña neomalthusiana en el Japón. Y *los mismos* EE. UU. *la practican legalmente —esto es, por ley— desde* 1937 en Puerto Rico.

El pretexto para seguir esta política en Puerto Rico es el de la superpoblación de la isla. *Ya el término «superpoblación» implica una relación entre población* y recursos. Quizá el término que debiera usarse fuese, sencillamente, el de «gran densidad». En efecto, de todos es sabido que Puerto Rico es uno de los países de mayor densidad de población. Estadísticas de hace cinco años señalan 350 habitantes por kilómetro cuadrado, mientras la isla vecina de Santo Domingo sólo tiene 30. Las mismas estadísticas (2) nos dicen que en los Estados Unidos el promedio de densidad es de 17 personas por kilómetro cuadrado, variando de 259 en Rhode Island a 0,4 en Nevada.

Un país con tantas posibilidades como los EE. UU. podía tener un amplio repertorio de soluciones para resolver el problema de la población puertorriqueña.

Cabría pensar que un país con tantas posibilidades como los EE. UU. debe de tener un amplio repertorio de soluciones para resolver el problema de la densa población puertorriqueña, antes que recurrir al sistema de «limitación de la natalidad» que han adoptado. Al analizar las razones que han podido mover las campañas de esterilización y anticoncepcionismo, salta pronto la evidencia de que el único motivo verdadero es el del egoísmo. Así lo ha visto algún comentarista hispanoamericano al decir que este rebrote contemporáneo del neomalthusianismo hay que entenderlo como la última ofensiva desesperada e hipócrita del capitalismo liberal materialista, para defender sus posiciones.

Lo cierto es que este problema no puede contemplarse con mirada indiferente o haciéndole objeto de discusión bizantina acerca de la injusticia o inmoralidad que entraña. Quienes tienen como uno de sus deberes el de velar por el orden moral, han señalado el peligro. Bien clara está la protesta formulada por los Obispos de San Juan y de Ponce en una pastoral dada a conocer el 6 de marzo de 1949, en todas las iglesias puertorriqueñas. Al lado de las advertencias y condenaciones, la sociedad debe de ir levantando sus soluciones inmediatas para resolver este problema tan complejo y de dimensiones extraordinarias. No basta sólo con denunciar los hechos y protestas por ellos. El que miles y miles de puer-

---

(2) *El Anuario Panamericano 1945.* Edit. por Pan American Associates. Nueva York.

torriqueños lleguen cada año a Nueva York sin trabajo ni protección, envueltos a veces en el desprecio social y la indiferencia oficial, es una continua afrenta que se comete para con los pueblos hispánicos y que éstos quizá pudieran resolver directamente.

No se trata de un asunto fácil ni mucho menos. Por eso no puede abordarse presentando soluciones cómodas, como las de Aldous Huxley. Como tantos otros aspectos de la crisis actual exige hondura y honradez en el planteamiento y decisión de llegar al resultado verdadero, aunque el camino no sea cómodo.

A. L.

ULTIMA HORA DE LA HISPANIDAD

* * * AHORA ESPAÑA ES PARA NOSOTROS EL PAÍS QUE NOS DIÓ LO MEJOR QUE TENÍA: SU SANGRE, SU RELIGIÓN Y SU LENGUAJE...

Don Ramón Beteta, secretario de Hacienda en el Gabinete del Presidente Alemán, pronuncia esas y otras palabras desde el City Hall de Los Angeles (California), para conmemorar la independencia de México.

El señor Beteta—joven, inteligente, educado en los Estados Unidos y casado con norteamericana—abandona el Palacio Nacional de la ciudad de México —donde atiende sus importantes negocios—para añadir: ESPAÑA NOS ENSEÑÓ A AMAR A JESUCRISTO.

En los muros de dicho Palacio virreinal, sin embargo, los magníficos «frescos» de Diego Rivera (los mismos que el talentoso funcionario mexicano contempla, a querer y no, todos los días) nos aseguran otras cosas muy distintas.

España—según el gran pintor—aniquiló maliciosamente una espléndida civilización, arruinó autóctonas arquitecturas, corrompió a los nativos, los explotó y los asesinó sin medida.

España—asegura Rivera—enseñó tan sólo sus malas artes, el uso de la pólvora para las imponentes sangrías y «El-Dios-lo-quiere» para las resignaciones irremediables.

Decididamente, los pintores y los ministros no se ponen de acuerdo. Por lo menos en este maravilloso año de 1950.

ELLA (España)—continúa Beteta—NOS TRAJO UNA RELIGIÓN QUE HABLA DE LA PAZ ENTRE LOS HOMBRES Y DE LA REGLA DE ORO, QUE ORDENA NO HACER A LOS DEMÁS LO QUE PARA NOSOTROS MISMOS NO QUERAMOS...

Liberales y revolucionarios promulgaron leyes—TODAVÍA NO DEROGADAS—para evitar que esa «regla de oro» surtiera sus nacionales efectos. Los católicos fueron perseguidos, asesinados; clausurados sus templos. Y «la religión que habla de la paz» fué el «opio de los pueblos».

Plutarco Elías Calles ha muerto; Garrido Canabal ha muerto. Cárdenas vive aún, ciertamente. Pero han cesado ya las matanzas de los católicos reaccionarios y las implacables persecuciones. «La religión de la Paz» se desenvuelve—hoy por hoy—al margen de las Leyes de Reforma, por debajo de las Constituciones.

El señor Beteta sabe lo que dice. En este año de 1950, los ministros del César le dan a Dios lo que le corresponde y al César lo que le conviene... en todos sentidos.

POR ESPAÑA HABLAMOS EN CASTELLANO, EL BELLO, SONORO IDIOMA...

Corren vientos extraños por tierras de México y de América: El Presidente

Alemán convoca a un magno Congreso de la Lengua. Realiza—qué duda cabe—una buena acción y sorprende de paso a los indigenistas del planeta.

¿Qué pensarán de este Congreso Haya de la Torre, Alfonso Caso y el mismísimo Diego Rivera, expertos resucitadores e inventores de lenguas muertas y de imperios anonadados? Lo que piensen—a estas alturas—ya no tiene importancia. «La rueda ha girado...» Y el que lo dude que lea:

MÉXICO ES UNA NACIÓN MESTIZA QUE ESTIMA IGUALMENTE COMO SUYAS LAS PIRÁMIDES MAJESTUOSAS QUE PARA ADMIRACIÓN Y ASOMBRO DE LAS GENERACIONES PRESENTES DEJARON SUS ANTEPASADOS INDÍGENAS, QUE LAS CATEDRALES MAGNÍFICAS LEVANTADAS EN EL NUEVO MUNDO POR EL GENIO ESPAÑOL PARA ADORAR AL DIOS DEL CRISTIANISMO. UN PUEBLO QUE TIENE EL MISMO ORGULLO POR SABERSE DESCENDIENTE DE CUAUHTÉMOC QUE POR RECONOCER COMO SUS ANTEPASADOS A LOS HOMBRES QUE SUPIERON FRAGUAR CON LA CRUZ Y CON LA ESPADA EL IMPERIO MÁS GRANDE QUE HA CONOCIDO EL MUNDO...

Esto que tantos habíamos expresado de mil maneras. Esto que pudieron suscribir don Carlos Pereyra o Alfonso Junco o Jesús Guiza y Acevedo. Esta auténtica, nítida visión de México, hace diez años apenas era la de los reaccionarios y la de los «malinchistas».

En efecto, «la rueda ha girado». No más comentarios...

E. M. (México).

¿QUE PASA CON LA HISTORIA DE AMERICA?

* * * No ha transcurrido apenas una semana desde que cierto universitario yanqui—silenciamos su nombre por silenciar el de un pecador—, al recibir en Washington una invitación de la Embajada de España a participar en los actos de la Fiesta de la Hispanidad, 12 de octubre, se preguntaba sinceramente sorprendido: PERO ¿QUÉ TENDRÁ QUE VER ESPAÑA CON EL DESCUBRIMIENTO DE AMÉRICA?

Nada objetaríamos a un tan profundo conocedor y preclaro especialista de la historia americana, si el hecho de que en Norteamérica se den opiniones semejantes fuera simplemente un fenómeno aislado. Pero, por desgracia, la noticia adquiere fuerza concluyente si reparamos en que la deformación histórica del yanqui medio es un peligro sistemáticamente progresivo que amenaza con una recreación de la historia, acomodada a los intereses temporales más recientes.

No es nueva la postura. En consecuencia, no nos extrañará tampoco que en tiempo futuro, y ya que en los Estados Unidos se hizo levantar un Partenón a escala del ateniense, no extrañará, repetimos, que haya alguien que, desde Detroit o Baltimore, se extrañe de que un tal Pericles tuvo algo que ver, allá en la aurora de la cultura con el Partenón acropolitano.

C. H. A.

CINE HISPANOAMERICANO EN MADRID

* * * No nos referiremos al cine mejicano de «Cantinflas», estimable dentro de su especialidad y con reconocido éxito de público, ni tampoco al argentino de Sandrini, humorista como aquél, pero de sensibilidad gruesa y un tanto populachera. Trataremos de las primicias del séptimo arte chileno venido a España en brazos de un embajador voluntarioso: *Amarga verdad;* de la película argentina *Nacha Regules,* premiada justamente en el II Certamen Hispanoameri-

cano de Cinematografía; de las últimas producciones del «Indio» Fernández: *La Malquerida* y *Pueblerina,* y de las españolas *Pequeñeces* y *Agustina de Aragón.*

Si, desgraciadamente, una buena porción del público madrileño se está deformando por la influencia indudablemente perniciosa de Hollywood, siempre queda un rescoldo de buen gusto y sentido artístico que reacciona contra el aluvión de *films* yanquis, con su malthusianismo y besos controlados, con sus desenlaces ingenuamente optimistas y con su presentación de una vida fácil, frívola y sin complicaciones más allá de las sentimentales. Este es el público que ocupa una octava parte de las salas en que se proyectan películas como *Enrique V,* o *Ladrón de bicicletas,* o *Pueblerina.* En especial hemos de lamentarnos que las películas de Fernández no hayan tenido éxito aquí; éxito de taquilla, se entiende. ¿Causas? Quizá habría que buscarlas, por una parte, en que el español medio va al cine a divertirse, a pasar el rato, a evadirse de la angustia de la diaria preocupación: la lucha por la vida. El mundo no está para dramas inteligentes; sí, para dramones, para el folletín truculento y sentimentalón. *El coche número 13,* en su adaptación al cine, es un éxito seguro. Y también lo ha sido una pésima película mexicana bien reciente: *El gran calavera,* astracán burgués de baja estofa, donde se cubre de laureles un director español: Luis Buñuel. Mucho ha cambiado el mundo para que Buñuel—comunista «culto» en 1933 y creador de un cine capaz de interpretar la figura de Cristo según la de un asesino morboso—haya olvidado sus anteriores *films* de cine-club vanguardista para dedicarse en el exilio a la exaltación de un mundo aburguesado y mendaz, orgulloso de su ignorancia y de su pancismo contemporizador.

Amarga verdad y también *Nacha Regules,* siendo muy diferentes en cuanto a valores cinematográficos puros, tienen una cualidad común: la de haberse podido filmar en cualquier parte del mundo civilizado, ya que su respectivo acontecer no refleja rasgos característicos de la chilenidad o de la argentinidad. Acontecimiento humano, sí, con indudable universalidad en el tema mesiánico de *Nacha Regules;* pero retratando una vida de arrabal metropolitano de cualquier gran ciudad del nuevo o del antiguo continente.

El polo opuesto de este tipo de despersonalización, no «chauvinista», sino idiosincrática, son justamente las nuevas creaciones del «Indio» Fernández. *Pueblerina* es un drama rural mexicano hasta las cachas, con tipos desnudamente mexicanos, como el cacique del pueblo, verdadera plaga y peligro siempre enfrentado a la autoridad rural. Recuérdese el curioso «medievalismo» de la fiesta; la música inspiradísima, primer premio de la Bienal de Cannes; los paisajes volcánicos; los trajes y vestidos. Igual cabe decir de *La Malquerida,* la asombrosa adaptación mexicana del drama de Benavente.

Y ¿qué cosa decir—para terminar—de las películas españolas? Sólo una, y bien triste: que mientras todos los cines mundiales: buenos, malos y regulares: Italia, México, Inglaterra, Hollywood, Argentina y Francia, dedican su experiencia a la consecución de un arte actual, humano, veraz, auténtico, siempre en lo posible a la altura de los tiempos..., en España se fabrican hermosas exaltaciones históricas con guarnición de la más rancia guardarropía. Todos nuestros lectores deberán saber que nos referimos a *Pequeñeces* y a la sin par *Agustina de Aragón,* como muestras más recientes en el calendario madrileño.

C. H. A.

* * * El periódico madrileño *Informaciones* ha publicado recientemente, atribuyéndoselas al pintor español y director del Museo del Prado, señor Alvarez de Sotomayor, unas declaraciones a *A Voz*, diario lisboeta, que dicen textualmente: VEA, AMIGO MÍO, CÓMO LOS ESPAÑOLES SON DESPIERTOS. BASTARON CUATRO DE ELLOS —PICASSO, DALÍ, MIRÓ Y JUAN GRIS—PARA DESCUBRIR A TODOS LOS IMBÉCILES DEL MUNDO.

Suponiendo que el traductor no haya cometido errores al interpretar el texto de *A Voz*, las declaraciones resultan un tanto polémicas.

¿Qué mensaje ha querido transmitirnos con sus palabras nuestro insigne pintor? ¿Que la pintura de los CUATRO MOSQUETEROS MODERNOS DE LA PALETA—epígrafe que *Informaciones* antepone a las declaraciones—sólo la admiran los imbéciles? ¿Que los que tratan de pintar con un estilo parecido a alguno de ellos son unos imbéciles?

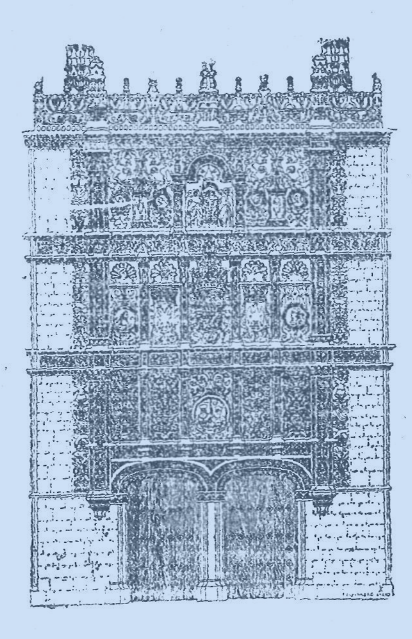
En cualquiera de los dos casos son muchas las personas que no estarán de acuerdo con la sorprendente posición crítica de nuestro insigne pintor. Pero lo verdaderamente asombroso de ella sería llamar imbéciles a los que no gustan ni entienden de esa clase de pintura. A los que no tienen la sensibilidad receptiva suficiente para apreciar en arte más allá de la mera representación de algo real. Ello supondría falta de caridad. Sería lo mismo que reír conscientemente de un ciego porque tropieza.

En todo caso, ¿no hubiera sido más elegante e incluso rigurosamente provechoso para la buena fama de un pintor no hacer semejantes declaraciones?

J. C.

I N D I C E

Páginas



LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA Y SUS VIEJOS LIBROS SOBRE INDIAS

En abril de este año y en torno a la Fiesta del Libro, la Universidad de Salamanca organizó una exposición de libros de América e incunables salmantinos. Al director de su Biblioteca corresponden las siguientes líneas en las que se hace historia de las vicisitudes por que pasaron tan importantes documentos.

Si hemos de dar fe a lo que afirman los historiadores de Salamanca y de su famosa Universidad, la fundación primitiva de la Biblioteca Universitaria fué debida, única y exclusivamente, a la munificencia del rey Alfonso el Sabio, que la fundó, precisamente el año 1254...; que era la más antigua, y la única de que se tenía noticia en el siglo XIII.

Nuestros historiadores se fundan, al hacer tal afirmación, en que el Rey Sabio creó el cargo de «Estacionario». Es cierto que en *Las Partidas* se habla de la fundación de los estacionarios, nombre con que bastante más tarde fueron conocidos los bibliotecarios. Pero leyendo con alguna detención la Partida II, apartado XI, que es el que se refiere a los Estacionarios, se ve claramente que en un principio la palabra Estacionario no tuvo el sentido que se le dió después, es decir, el de Bibliotecario, sino que los Estacionarios eran una especie de libreros intervenidos por la Universidad, y encargados por ella de poner tiendas, puestos o estaciones de libros, manuscritos o códices, claros y sin errores, al servicio de los estudiantes.

Viene a completar este sentido dado a la palabra «Estacionario» la misma Partida II, en el apartado que dedica al bedel, pues reza así: «La Universidad de los escolares debe haber su mensajero a que llaman en latín Bidellus. E su oficio deste atal non es sinon andar por las Escuelas pregonando las fiestas por mandato del Mayoral del Estudio, e si acaesciera que algunos quieren vender libros o comprar debengelo decir. E asi debe andar preguntando e diciendo que quien quiere tales libros que vaya a tal Estación, en que son puestos, e de que sopiere quién los quiere vender e cuáles quiere comprar debe traer la trujamanía entre ellos lealmente.»

LA PRIMITIVA BIBLIOTECA

Difícil en extremo hubiera sido el localizar la Biblioteca antigua, de no haber quedado testigos mudos de la obra, como son los Libros de Claustros, los restos de la misma obra y algún testimonio de autores contemporáneos.

El historiador español Lucio Marineo

Siculo, en su obra «De laudibus Hispaniae», dice: «Existe en la Universidad de Salamanca (Gimnasio la llama él, y Estudio se llamó durante mucho tiempo) un recinto o lugar sagrado, notable por sus artesones dorados (laquearibus aureis), recinto donde se celebra el culto divino y el Santo Sacrificio de la Misa, y donde se guarda como en erario el dinero de la Universidad, y se celebran las Juntas o reuniones de Rectores, Consiliarios y Administradores de la Universidad. Sobre este lugar existe una biblioteca hermosísima, en cuya bóveda puede contemplarse con gran deleite de los espectadores el cielo estrellado y la bóveda celeste con todas las constelaciones del Zodíaco. Esta bóveda se halla cerrada y como envuelta por todas partes por una construcción de piedra. Suministran o dan luz a la biblioteca unas ventanas cerradas con cristales (lapidibus specularibus). Ante la puerta de la biblioteca se halla una especie de deambulatorio largo y hermoso, lugar a propósito para pasear, y un corredorcillo, al que se sube desde los vestíbulos por *una pequeña escalera.*»

¿Cuándo se fundó esta biblioteca primitiva? De una manera cierta no se sabe. Por otra parte, faltan los Libros de Claustro hasta 1465, y desde 1480 hasta 1503. Sin embargo, por conjeturas y algunos datos aislados que suministran los Libros de Claustro se sabe que en la segunda mitad del xv se habla ya de *Librería*, de *adquisición* de libros, de encadenarlos, de que los guarden los bedeles y de un legado importante de libros, hecho a la Universidad por el Arzobispo de Cesárea, Juan de Segovia, Catedrático de nuestro Estudio y alma del Concilio de Basilea. Pero, a pesar de todo, y durante bastante tiempo, la Librería debió ser muy pobre, pues en la *visita que se hizo en 1471 sólo* se hallaron unos 200 volúmenos, según se lee en los Libros de Claustro. De todos modos, parece debió fundarse avanzado ya el xv, y en pleno Renacimiento. Pocos años dura. Reunido el Claustro a 20 de julio de 1506, acuerda «que por cabsas que le movieron se derrueque todo el suelo de la librería», o sea, la techumbre de la capilla, para que todo sea capilla desde el suelo hasta arriba y que la librería se faga en otro lugar».

LA NUEVA BIBLIOTECA

Desalojada ya la primera Biblioteca de su lugar, debió pensarse pronto en el local donde habían de colocarse los libros. Pero pasaron casi unos tres años sin hacerse nada.

El 20 de marzo de 1508 comienza a moverse el Claustro y a pensar en serio en la librería, acordando «que se faga e que no se dilate e se nombren personas que vean a dónde e cómo se debe facer».

Al año siguiente, 1509, y hacia mediados de marzo, un suceso inesperado debió de contribuir no poco a acelerar la construcción de la nueva librería. Fué éste la muerte del canónigo de Toledo Dr. Alonso Ortiz, hijo ilustre y benemérito de esta Escuela Salmantina, a la que legó toda su librería, que era selecta y riquísima. Pedro de Padilla fué comisionado por la Universidad y encargado de ir a Toledo para traer los libros. Eran nada menos que 30 líos de libros, que pesaban 130 arrobas y libra y media. En una remesa trajo 200 de Teología, 157 de Arte y 102 de Cánones. Total: 459. De otra remesa trajo 513. «Item van nueve envoltorios, 163 obras, las cuales fizo el Dr. Ortiz e mandó imprimir a su costa. Item 30 libros viejos en papel *quorum nomina nobis nota non sunt.* Item de pergamino 30 tratados viejos que se fallan en su librería. Item un envoltorio de ciertas cosas que el Doctor, que santa gloria haya, escribió de su mano según que todos más largamente están escritos en un cuaderno e



DE INSVLIS NV
PER INVENTIS FERDINANDI CORTESII
ad Carolum V. Rom. Imperatorem Narrationes, cum alio quodam Petri Martyris ad Clementem VII. Pontificem Maximum consimilis argumenti libello.

His accesserunt Epistolæ duæ, de felicissimo apud Indos Euangelij incremento, quas superioribus hisce diebus quidam fratres Mino. ab India in Hispaniam transmiserunt.

Item Epitome de inventis nuper Indiæ populis idololatris ad fidem Christi, atq; adeo ad Ecclesiam Catholicam convertendis, Autore R. P. F. Nicolao Herborn, regularis observantiæ, ordinis Minorum Generali Commissario Cismontano.

Venduntur in pingui Gallina.
Anno M. D. XXXII.

memorial.» En total, como unos 1.199 libros, según esta relación.

Si hemos de creer lo que afirma Pedro de Torres en su famoso *Cronicón*, el 22 de marzo de 1509, se comenzó la librería de las Escuelas, siendo Rector el Licenciado Manso, y a la mañana de ese día, en acabando de decir misa el señor licenciado, fué y dió la primera azadonada para abrir los cimientos en el mismo sitio en que hoy se halla emplazada la Biblioteca.

El edificio de la nueva Librería era muy elegante, de estilo gótico florido. La Universidad le dedicó la magnífica escalera principal, que hoy se conserva, de aire renaciente flamenco, con adornos curiosos de la época, ventanales y bóveda gótica, de crucería estrellada y reticulada y con claves doradas y el escudo de la Universidad en medio, también dorado y artísticamente labrado; y la no menos notable antesala o deambulatorio de la Biblioteca, cubierto con riquísimos artesonados moriscos, con casetones octogonales, que costó a la fábrica 4.800 reales, habiéndose contratado cada uno en 20 reales; aunque hubo que pagarlos a 30 porque el artista salía perdiendo.

El autor de la obra del artesonado fué Maestre Jerónimo, un simple carpintero.



Ordenanças reales por las quales
primeramẽte se hã de librar todos
los pleytos ciuiles ⁊ criminales.
E los que por ellas no se hallaren
determinados se hã de librar por
las otras leyes ⁊ fueros ⁊ drechos

DIAZ DE MONTALVO
Ordenanzas Reales
(Incunable)

Al decir de los que vieron la Biblioteca, debió ser ésta una maravilla de arte. Pedro de Medina, en su libro *Las grandezas de España*, al tratar de las cosas notables que vió en Salamanca, dice lo siguiente: «Hay una librería, la mejor de España. Abrese dos horas cada día. Está en ella un púlpito donde está un hombre mirando que ningún libro se saque de ella.» Sigue hablando de la fábrica y coste de las Escuelas Mayores y de la Librería, y dice: «Estas Escuelas Mayores son tan suntuosas y de tan hermosa y rica obra que sólo la portada y cuarto de la Librería costó a la fábrica más de 30.000 ducados.»

Y Nebrija, en su obra «Repetitio sexta de mensuris», dice estas palabras: «Por la Biblioteca que ahora (se refiere al año 1510) se está construyendo con toda magnificencia en nuestro Estudio.»

Y Chacón, el historiador más antiguo de nuestra Universidad, en una breve relación que hizo de ella por mandato del Papa, hace un elogio de la Biblioteca y de sus libros diciendo: «No pongo en esta cuenta lo mucho que ha costado la Librería grande que tiene en las Escuelas Mayores, llena además de los ordinarios, de raros y exquisitos libros en todas Facultades, la cual, por el provecho común, está abierta ciertas horas del día.»


DESCRIPCION D
LAS INDIAS OCIDE
N TALES DE ANTONIO
DE HERRERA CORO:
NISTA MAYOR DE
SV MAG.D DE LAS
INDIAS, Y SU CORONISTA
DE CASTILLA
Al Rey Nro Señor
EN MADRID EN LA OFICINA REAL

ANTONIO DE HERRERA
Descripción de las Indias Occidentales

LA ACTUAL BIBLIOTECA

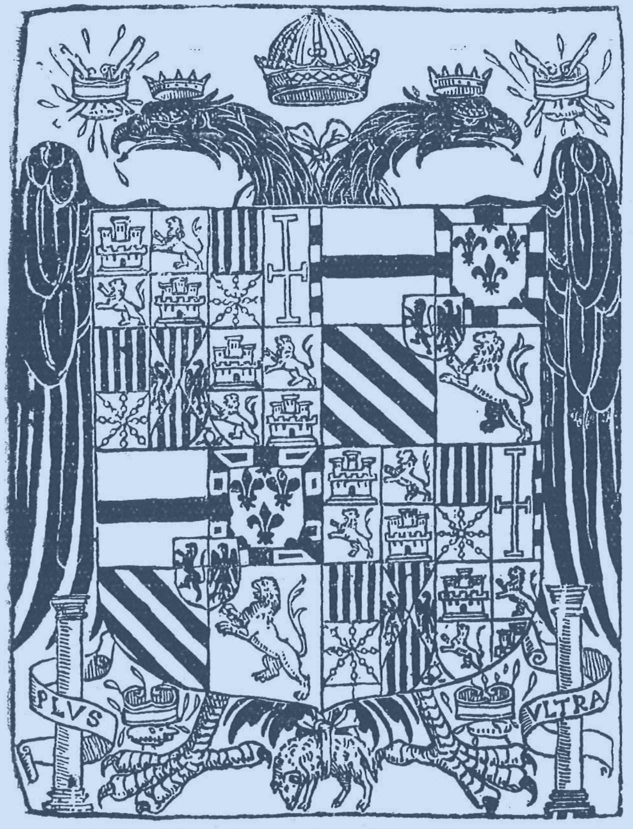
La construcción de la Biblioteca nueva parecía sólida y apoyada en contrafuertes bien resistentes, pero allá en la segunda mitad del XVII comenzaron éstos a ceder, y tanto cedieron que el año 1664 se aruinó toda la bóveda, arrastrando y hundiendo los Generales sobre los cuales había sido edificado. No se dió prisa la Universidad para reedificarla y así continuó arruinada cerca de un siglo; hasta que ya por fin, y avanzado el siglo XVIII, en 1749, se decidió a acometer la reforma y reedificarla sobre las ruinas de la Biblioteca antigua. Nombróse una comisión de catedráticos y se encargó del proyecto de la obra y de la construcción de nueva estantería para la Biblioteca el célebre arquitecto salmantino don Manuel de Lara y Churriguera. La reconstrucción se hizo con calma, pues duró la obra unos veinticuatro años—1749 a 1775—. La antigua bóveda gótica fué rebajada y sustituída por una bóveda de medio cañón, procurando conservar lo que se pudo de la obra antigua, como puede verse al exterior, pues conserva aún el aire primitivo. La estantería, hecha de madera de pino y castaño, es de estilo barroco, pero muy sólida, y se halla dividida en dos cuerpos por un corredor.

El alma de toda la reforma fué el célebre poliglota valenciano don Francisco Pérez Bayer, catedrático de hebreo de

nuestra Universidad. El retrato que le dedicó la Universidad por sus servicios fué hecho por el pintor Inza, y se conserva en el despacho de la Dirección de la Biblioteca.

Se guardan en esta Biblioteca unos 150.000 volúmenes, muchos de ellos joyas de *inestimable valor*. Unos 450 incunables, cuyo catálogo completo ha salido recientemente. Unos 1.600 manuscritos, desde el siglo XIII en adelante. Son notables la famosa Biblia latina escrita en piel de cordero, el Tratado «De Música» de Boccio, las Cartas de San Pablo, la Geometría de Euclides, Las Claras y Virtuosas mujeres de don Alvaro de Luna, la Ciudad de Dios de San Agustín, las obras de Séneca, la Exposición del Libro de Job, autógrafo de Fray Luis de León y un sinnúmero de obras impresas, raras y curiosas en toda clase de materias, a veces ejemplares únicos en el mundo, como hemos tenido ocasión de comprobar. Obras referentes al descubrimiento del nuevo mundo, las Cartas de Marineo Sículo, las de Pedro Martín de Anglería, obras de Geografía, de navegación, de medicina, etcétera, la Poliglota de Alcalá, la de Amberes, la Mazarina, la de Walton, la Astronomía dedicada a Carlos V, los Viajes de Marco Polo, las Peregrinaciones del Preste Juan de las Indias, etcétera.

FULGENCIO RIESCO BRAVO.
Director de la Biblioteca
Universitaria.
SALAMANCA



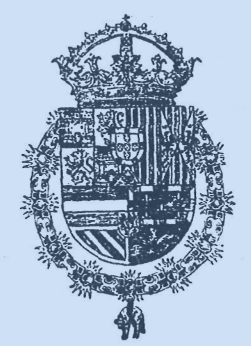
FRANCISCO LOPEZ DE GOMARA
Historia de las Indias

LIBRO PRIMERO DE

PROVISIONES

CEDVLAS, CAPITVLOS DE

ordenanças, instruciones, y cartas, libradas y despachadas en diferentes tiempos por sus Magestades de los señores Reyes Catolicos don Fernando y doña Ysabel, y Emperador don Carlos de gloriosa memoria, y doña Iuana su madre, y Catolico Rey don Felipe, con acuerdo de los señores Presidentes, y de su Consejo Real de las Indias, que en sus tiempos ha auido tocantes al buen gouierno de las Indias, y administracion de la justicia en ellas. Sacado todo ello de los libros del dicho Consejo por su mandado, para que se sepa, entienda, y se tenga noticia de lo que cerca dello está proueydo despues que se descubrieron las Indias hasta agora.



EN MADRID.

En la Imprenta Real.

M. D. XCVI.

CEDULARIO

INDIANO

Recopilado por DIEGO DE ENCINAS,
Oficial Mayor de la Escribanía de Cámara
del Consejo Supremo y Real de las Indias

REPRODUCCION FACSIMIL
DE LA EDICION UNICA DE 1596

ESTUDIO E INDICES
por el

Doctor Don ALFONSO GARCIA GALLO

Catedrático de Instituciones Políticas y Civiles de América de la Universidad de Madrid

LIBRO SEGUNDO



MADRID
EDICIONES CULTURA HISPANICA
1945

UN LIBRO SALVADO

El Cedulario Indiano de Diego de Encinas es uno de los más importantes monumentos de la legislación dictada por España para el gobierno del Nuevo Mundo. Publicado como colección anónima en 1596, es obra exclusiva de un modesto subalterno del Consejo Real y Supremo de las Indias que trabajó durante largos años sin ayuda oficial en esta difícil empresa en la que otros, contando con el apoyo del Consejo, fracasaron. Más de veintidós años ocupó a Encinas la reunión y copia de materiales y más de 500 volúmenes pasaron por sus manos. Todo lo realizó Encinas sin más auxilio que el de dos escribientes, a los que él pagó de su peculio. Pasaba su edad de los setenta años cuando acabó la obra y el interrumpido trabajo había agotado su vista de tal modo que apenas veía. Para colmo, su situación económica era francamente apurada.

El Cedulario de Encinas resultó de tan extraordinaria utilidad para cuantos se veían precisados a utilizar la legislación del Nuevo Mundo, que el Consejo de Indias no vaciló en darlo inmediatamente a la imprenta, cosa que nunca había hecho con obras anteriores. Pero la persona del modesto autor quedó olvidada. Ni en la edición del Cedulario figura su nombre, ni la Corona fué generosa al darle el premio ofrecido. Las *Cédulas impresas*, como se designó al Cedulario de Encinas desde su publicación, circularon, aunque escasamente, como obra del Consejo de Indias. Mas, con toda probabilidad, sólo los que trabajaban en él sabían el nombre del autor. Fué preciso que transcurriese mucho tiempo para que comenzase a llamarse *Cedulario de Encinas* a esta colección.

El título de ella manifiesta cuál es su contenido: *Provisiones; Cédvlas, Capí-*

tulos de Ordenanças, Instruciones y Cartas, libradas y despachadas en diferentes tiempos por sus Magestades de los Señores Reyes Catolicos don Fernando y doña Ysabel, y Emperador don Carlos de gloriosa memoria y doña Iuana su madre, y Catolico Rey don Felipe, con acuerdo de los señores Presidentes, y de su Consejo Real de Indias, que en sus tiempos ha auido tocantes al buen gouierno de las Indias, y administracion de la justicia en ellas. Recoge, por tanto, el Cedulario la legislación de Indias desde el descubrimiento hasta 1596, es decir, la del primer siglo de la colonización.

Del Cedulario de Encinas se hizo en 1596 una edición reducidísima, sólo para uso del Consejo de Indias y de algunas autoridades. Nada tiene, pues, de extraño, que a principios del XVII fuese ya una obra rara y que las Audiencias del Nuevo Mundo se lamentasen de no poseerla. Hoy día sólo se sabe de la existencia del ejemplar que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid (sala de *Raros,* núms. 4.300 a 4.303), en perfecto estado de conservación, y otro, en la Biblioteca Nacional de Santiago de Chile, al parecer, incompleto.

Esta rareza del Cedulario ha sido causa de su escasísima utilización por los investigadores modernos. Cualquier mediano conocedor de la legislación de Indias no ignora su existencia. Pero muy contados lo han manejado para sus trabajos, y quizá ninguno lo ha explotado debidamente. Algunos centros se han preocupado de obtener copias del Cedulario, y así el meritorio Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires posee una del ejemplar de Santiago de Chile. También míster Scholes, de Harvard University, posee una reproducción fotográfica del ejemplar de Madrid. Pero es evidente que, a pesar de ello, el Cedulario continúa siendo una obra de imposible manejo, salvo para unos pocos.

Dado el extraordinario interés que el Cedulario Indiano de Diego de Encinas ofrece, el Instituto de Cultura Hispánica no ha vacilado en realizar el esfuerzo que representa la reproducción facsímil de los cuatro volúmenes de que aquél se compone. Se ha utilizado para ella el ejemplar existente en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Pero esta edición no se limita a reproducir la de 1596. A los cuatro tomos de que ésta consta se ha añadido otro, destinado a facilitar su manejo. Encabeza este quinto volumen un estudio completo sobre el Cedulario. En él se investiga desde los datos biográficos acerca de Encinas hasta la influencia que la obra ha tenido en siglos posteriores. Además tiene cuatro índices que facilitan el manejo de la obra: cronológico, onomástico, topográfico y alfabético de materias.

Es de esperar que el esfuerzo realizado por el Instituto de Cultura Hispánica al difundir el Cedulario de Encinas no resultará baldío y los investigadores del mundo entero aprovecharán eficazmente la rica cantera de materiales que con él se les facilita.

EN EL PROXIMO NUMERO

18

1

PEDRO LAIN ENTRALGO
Bizantinismo europeo y bizantinismo americano

JOAQUIN RODRIGO
La música hispanoamericana y sus derroteros

TORCUATO FERNANDEZ MIRANDA
El ser de la realidad política

2

FRIEDRICH SCHÜRR
Idea de la libertad en Cervantes

LUIS FELIPE VIVANCO
Pintura religiosa mejicana

MANUEL FRAGA IRIBARNE
Bolívar y la idea federal

ANGEL ANTONIO LAGO CARBALLO
Esperanza y desengaño de Don Francisco de Miranda

3

JOSE MARIA VALVERDE
Más allá del umbral. — Cuatro escultores nuevos: Ferrant, Ferreira, Serra, Oteyza

EUGENIO FRUTOS
El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén

FELICIDAD BLANC
La ventana (cuento)

JOSE ANGEL VALENTE
Azorín y el cine

o

Notas sobre libros de Baroja, Alfonso Reyes, Max Planck, Caballero Calderón, T. S. Eliot, Dámaso Alonso, Germán Riesco y R. Gómez de la Serna, los habituales comentarios de actualidad, y una «Crónica del año que muere», por G. Torrente Ballester.

o

Portada y dibujos de Camilo José Cela. Una reproducción del «Músico», del pintor español Juan Gris, ilustra el estudio de J. Rodrigo sobre música hispanoamericana.

o

Precio del número 17
QUINCE PESETAS


PLUS
ULTRA